National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services Branch
395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction des acquisitions et des services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

LE DISCOURS FÉMINISTE DANS *LES SEPT SOLITUDES DE LORSA LOPEZ* DE SONY LABOU TANSI

BY

ADEBAYO TOYO

A THESIS SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING 1995

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-01526-2

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: ADEBAYO TOYO

TITLE OF THESIS: *Le discours féministe dans les sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi.

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: Spring 1995

Permission is hereby granted to the university of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication and other rights in association with the copy rights in the thesis, and except as herein before provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

.....

Adebayo Toyo

P. O. Box 9203

Lagos, Nigeria.

Date. December 31 .. 1994

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned ceritfy that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitiled *Le discours féministe dans Les sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi, submitted by Adebayo Toyo in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in French Literature.

.....

G. Lang, Supervisor

.....

P. Dubé

.....

C. Potvin

.....

P. Robberecht

December 19, 1994

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement mon directeur de thèse, le Dr George Lang dont les conseils étaient indispensables à la réalisation de ce travail, tous les membres du comité chargé de la soutenance ainsi que les professeurs du département dont l'instruction et l'enseignement m'ont beaucoup aidé.

ABSTRACT

In different areas of the social sciences and the humanities, studies and researches focus more and more on the condition of the African woman. This preoccupation dates back to scholarly works of European anthropologists published during the colonial period, and which in many instances were influenced by paradigmatic discourses predetermined by the prevalent *doxa* in Europe.

Writers and critics of the Négritude period, on their own part, instrumentalised the lot of the African woman and inscribed her image in a romanticised and mythic context. They either failed to address issues pertaining to her material situation or simply attributed it to colonialism. Series of creative works would later be published by African female writers themselves and most of these constitute what is referred to as "African feminist writing". One could however say that this form of writing is not practised exclusively by female writers; for the text we are examining, and which belongs to this *genre*, is the work of a male writer. An analysis of the feminist discourse in Sony Labou Tansi's *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* therefore demands the consideration of the condition of possibility of such a discourse and its contextualisation.

The analysis we envisage here participates in the debates on the condition of the African woman, takes note of the two major epistemological perspectives from which it has been examined, problematizes and situates it within a broader context.

RESUME

Dans tous les domaines des lettres et des sciences humaines, des études sont consacrées de plus en plus à la condition de la femme africaine. Les études et les recherches faites lors de la période coloniale par des anthropologues européens, dans presque tous les cas, se trouvent piégées par des discours paradigmatiques conditionnés par la *doxa* occidentale.

Les écrivains et les critiques négritudistes, à leur tour, instrumentalisent le drame de la femme africaine et inscrivent son image dans un cadre romantisé et mythique tout en faisant abstraction de sa situation matérielle ou en l'attribuant au fait colonial. Par la suite, on assistera à la parution des oeuvres publiées par les femmes africaines elles-mêmes et qui constitueront ce que nous appellerions "l'écriture féministe africaine".

Il reste à dire pourtant que cette genre d'écriture ne sera par l'apanage des femmes car le texte que nous étudions ici, et qui s'inscrit dans cette genre, provient d'un artiste masculin. En examinant donc le discours féministe des *Sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi, nous sommes interpellés à mettre en relief son contexte et sa condition de possibilité.

L'analyse que nous nous proposons ici participe du débat portant sur la condition de la femme africaine qui remonte à l'ère coloniale et à la période négritudiste. Elle tiendra compte donc de ces deux contextes épistémologiques tout en tâchant de les dépasser.

Table des matières

Introduction.....1

Définition des concepts.....2

Chapitre 1:

Le cadre sociolinguistique.....16

1.1 La littérature africaine et la femme.....16

1.2 La société et la littérature congolaise.....28

1.3 L'intrigue romanesque.....37

1.4 Le langage textuel.....40

Chapitre 2:

Analyse sémantique du roman..... 49

2.1 Sociolectes féministes.....50

2.2 Sociolectes antiféministes.....62

2.3 Implication discursive.....68

Chapitre 3:

La structure narrative du roman.....75

3.1 Structure narrative et discours féministe: 77

3.1.1 Le point de vue.....78

3.1.2 Actants romanesques.....79

3.1.3 La séquence narrative.....93

3.2 Discours antiféministe et structure narrative: 97

3.2.1 Le point de vue.....97

3.2.2 Actants romanesques.....99

3.3.3 La séquence narrative.....100

3.3 Implication discursive.....101

Conclusion.....104

Bibliographie.....107

INTRODUCTION

Cette étude vise à examiner le discours féministe dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* de l'écrivain congolais, Sony Labou Tansi. Notre tâche consiste non seulement à mettre en lumière la thématique de l'oeuvre mais de parvenir également, par le biais d'une approche épistémocritique,[1] à l'interrogation du savoir textuel.

Le premier chapitre sera consacré à la mise en valeur du cadre socio-linguistique du texte. Il s'agit ici de rendre compte du contexte historique et socioculturel dans lequel l'oeuvre se situe. Nous tâcherons de situer la thématique dans le contexte de la littérature africaine et plus particulièrement celui de la littérature congolaise. Notre préoccupation principale ici serait de "rendre compte de la situation sociale du langage, telle qu'elle a été vécue par l'auteur en question et par les écrivains qu'il connaissait, critiquait ou appuyait" (*Manuel de sociocritique* 143), et de mettre en relief le milieu social d'où provient le langage textuel. Nous essayerons de faire également un bref résumé de l'intrigue romanesque et d'établir une correspondance entre le langage du texte et son cadre social.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'analyse des sociolectes. L'accent sera mis ici sur la mise en lumière des sociolectes féministes et antiféministes. Il s'agit de voir au niveau de la sémantique textuelle l'agonistique discursive entre le sociolecte patriarcal et celui du féminisme. Nous tâcherons de signaler

l'implication discursive de cette agonistique et son rapport avec le contexte social.

Dans la troisième partie de l'étude, nous voudrions faire une analyse de la structure narrative du texte. Comment la structure narrative souligne-t-elle ou renforce-t-elle l'analyse sémantique? Quelle serait l'implication de la syntaxe textuelle par rapport à la thématique? Telles sont les questions que nous nous poserons en examinant la relation entre destinateur et destinataire qui se manifeste au niveau du point de vue, des actants et de la séquence narrative.

Il nous incombe dans la partie conclusive du travail de nous positionner par rapport à l'hypothèse de base. Nous tenterons également de situer le résultat de notre analyse dans le contexte de l'écriture féministe africaine.

Notre démarche analytique entraîne nécessairement la définition préalable des concepts principaux dont nous nous servirons et auxquels nous ferons référence au cours de notre étude, ainsi que la situation du travail dans un contexte théorique.

Définition des concepts.

Le discours est essentiellement le résultat de l'agencement et de la structuration d'une série de signifiants. Si cette définition s'avère pertinente dans tous les contextes où le mot s'évoque, il faudrait signaler que son implication significative dépasse de loin les niveaux purement linguistiques. Le discours se fait, se livre ou

se donne dans un contexte social qui prédétermine sa nature. Notre emploi du terme tiendrait compte, en conséquence, de sa nature métalinguistique. Nous nous mettrons d'accord avec Pierre Zima quand il souligne qu':

> On ne saurait le définir dans le cadre d'une linguistique phrastique (celle de Bloomfield, par exemple) dont l'objet est limité à la phrase. Dépassant les limites étroites de cette linguistique, il faudrait définir le discours comme *unité transphrastique dont la structure sémantique (en tant que structure profonde) fait partie d'un code et partant d'un sociolecte et dont le parcours syntaxique peut être représenté à l'aide d'un modèle actanciel (narratif).* (*Manuel de sociocritique* 134)

Si la définition fournie par Zima rend compte des éléments inhérents au discours et affirme leur appartenance au contexte social, sa dimension idéologique, surtout son rapport avec le pouvoir sera la préoccupation de Michel Foucault. Pour lui, tout discours vise à detenir ou à maintenir le pouvoir. Le discours s'assimile à l'idéologie dans la mesure où son affirmation exige, de manière explicite ou implicite, un partage des formations discursives en général en groupes oppositionnels voire manichéens. Il fonctionne donc à travers un processus d'exclusion, de sélectionnement et de raréfaction:

> Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôles d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité. (*L'ordre du discours* 11)

Tout discours se présente finalement comme vérité, rentrant par conséquent en rapport agonique avec d'autres discours en disputant

avec eux, le pouvoir. Ce lien entre le pouvoir et le discours est mis en lumière également par Roland Barthes. Il souligne le fait que le discours n'est pas nécessairement institutionnel: "le pouvoir (la *libido dominandi*) est là, tapi dans tout discours que l'on tient, fût-ce à partir d'un lieu hors-pouvoir...Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir de toute éternité humaine, c'est le langage" (*Leçon*; 10). Le discours serait principalement toute prise de position qui revendique le pouvoir. Le texte littéraire se montrerait donc le *topos* par excellence d'une agonistique interdiscursive.

On pourrait décrire le texte littéraire comme un ensemble des langages ou plus précisément des sociolectes. L'organisation stucturale des récits, leurs particularismes esthétiques font partie intégrante des instruments du discours ou de la visée idéologique. Le processus d'identification des discours textuels exigerait par conséquent une herméneutique basée sur le texte et son contexte.

L'analyse du discours féministe dans le roman de Labou Tansi nous mène inévitablement à la contextualisation du terme "féminisme". Pour ce faire nous suivrons dans une grande mesure les étapes historiques esquissées par Andrea Nye dans son oeuvre *Feminist Theory and the Philosophy of Man.*

Dans la plupart des sociétés, l'hégémonie patriarcale remonte aux temps immémoriaux. Cette mainmise sur le pouvoir est assurée par la promotion des mythes, des stéréotypes et des institutions qui affirment la supériorité de l'homme par rapport à la femme. Inutile donc de dire que la résistance des femmes au pouvoir patriarcal

remonte loin dans le temps. La formulation du discours contestataire, son but et les stratégies discursives à adopter ont connu des évolutions au cours des siècles.

Les protagonistes des philosophies libertaires du dix-huitième siècle en Europe ont milité contre la domination aristocratique et les injustices de l'absolutisme. Leurs écrits ont fini par inspirer les révolutions bourgeoises aux Etats-Unis et en France et ont abouti à la valorisation des idéaux républicains et démocratiques. Il faudrait pourtant dire que ces philosophes acceptent l'assujetissement de la femme comme étant naturel. C'est ainsi qu' Andrea Nye affirme:

> Philosophers such as John Locke who argued against the absolute power of the King and for free contractual relations between men, did not include women as participants in civil society...David Hume, the defender of sympathy and rapport with other's suffering also took a traditional view of women's place. Men are the natural rulers in the home...Rousseau, the great democrat, elaborated on the feminine nature that subjects women to male authority. Women, he argued are naturally weaker, suited for reproduction but not for public life...This view of women's place was ratified though in a different tone by the celebrated Mme de Staël. (*Feminist Theory* 5-7)

Les écrits de John Stuart Mill et de Harriet Taylor[2] seront des textes majeurs qui traiteront de la condition de la femme au dix-neuvième siècle. Ces oeuvres prévoient d'autres textes qui paraîtront plus tard et dont les démarches analytiques seront plus théoriques. L'approche marxiste[3] présentera les facteurs économiques comme étant les conditions de possibilité de l'oppression de la femme.

En se basant sur la philosophie existentialiste, Simone de Beauvoir entreprend dans son oeuvre, *Le deuxième sexe*, une analyse déconstructive de la société humaine. La notion de "la nature féminine" serait une stratégie de pouvoir employée par l'homme pour dominer la femme: "on ne naît pas femme, on le devient" (13).

L'approche psychanalytique de Jacques Lacan, inspirée des théories freudiennes, situe le problème de la différence entre les sexes dans le domaine du symbolique et celui de la découverte du langage par l'enfant. (*Feminine Sexuality* 35). Mais sa position reste problématique dans la mesure où le phallus représente un pouvoir immanent et ne serait pas une figure de construction sociale. Tout en faisant une critique de cette position, Julia Kristeva proposera comme stratégie subversive, le retour à l'étape pré-symbolique afin de redécouvrir et d'instaurer la "sémiotique maternelle" (*Ethics, Politics* 164).

Luce Irigaray rejette la position de Freud et de Lacan en démontrant que les deux objectifient la femme. Elle tient à l'existence d'une essence féminine, différente de celle de l'homme, et qui, transcendant la dichotomie entre l'objet et le sujet, parvient à la jouissance. C'est donc par le biais d'une pluralité des voies, la création des mythes, des images et des structures syntaxiques qui reflètent sa propre essence que la femme peut subvertir le langage phallocentrique: "what this implies is that the female body is not to remain the object of men's discourse or their various arts but that it becomes the object of a female subjectivity experiencing and identifying itself" (*Je, Tu, Nous* 59).

La position d'Irigaray ne diffère pas beaucoup de celle de Hélène Cixous dans la mesure où il s'agit dans les deux cas de mettre l'accent sur les expériences propres à la femme. Pour Cixous, il existe un rapport entre le corps et le texte. La femme devrait donc rechercher à transmettre les expériences qui lui sont particulières dans l'écriture, créant en conséquence une "écriture féminine" qui servira à déconstruire les modèles phallocentriques et le *logos* patriarcal. De plus, elle préconise une herméneutique 'féminine' dont la base se trouve dans le poststructuralisme et la psyachanalyse. Susan Sellers essaie de capter l'essence de cette approche:

> Perhaps the best way to define a 'feminine' reading is to say that it implies opening the self to what it is the text is saying...It entails reading to see how a text is made by exploring all the various resources a writer has at his disposal: the writer's intended meaning, as well as the 'other' meanings that contradict, complement, unsettle or dislodge this meaning. It involves standing back from the text and looking at its overall construction; it entails reading at the level of words themselves, at the level of the syntax, the syllables and the letter-patterns, the ryhthm and the punctuation. It means asking who and what produced this text: and why? It means acknowledging that I as reader participate in the ongoing process of the text's creation. (*The body* 192)

Face aux conceptions différentes du féminisme et aux multiples tendances préconisant des *praxis* discursives variées, ce qui devient évident est l'absence d'une définition universelle du féminisme. Certaines préoccupations sont pourtant communes à toutes les tendances diverses. Le but principal dans tous les cas serait la recherche d'un état d'égalité de la femme, sur tous les plans, par rapport à l'homme. Le discours féministe conteste donc le pouvoir patriarcal et revendique la liberté féminine, à travers un

langage déconstructif. Mais existe-il une notion africaine du féminisme?

Cette question devient importante quand on pense aux différentes prises de positions féministes en Afrique. La femme africaine a connu trois périodes importantes-- les epoques pré-coloniale, coloniale et post-coloniale-- et son statut subira des modifications au cours des temps tout en restant essentiellement le même. Il faudrait dire pourtant qu'il n'y a pas d'unanimité d'opinion au sujet de sa véritable position. On pourrait identifier trois tendances majeures.

A l'instar des politologues et des poètes négritudistes, les membres du premier groupe prennent une position en se définissant par rapport à l'Occident. Ils arrivent finalement à la conclusion que contrairement à l'opinion répandue à son égard, la femme africaine n'est pas opprimée. C'est ainsi que la Société Africaine de Culture affirme, dans son introduction au recueil d'articles publiés suite à la conférence organisée par elle en 1972, et ayant pour thème la condition de la femme africaine:

> Les mouvements féministes cherchent à accorder à la femme les mêmes droits qu'à l'homme. C'est en effet en Europe la meilleure formule qu'on ait trouvée pour faire libérer la femme d'une série de servitudes nées de l'égoïsme de l'homme et du developpement continu de sa civilisation. Le jour où la femme jouira des mêmes libertés et des avantages que confèrent ces libertés, il semble bien qu'en Europe il n'y aura plus de problèmes graves pour la femme. Mais en Afrique Noire, en est-il de même?... En fait, l'on n'a presque jamais écrit sur la femme africaine que pour la présenter comme un être mineur, asservi. On n'a presque jamais reconnu et admiré son

> autonomie par rapport à l'homme, la souveraineté de ces initiatives. (*Civilisation de la femme* 13)

Si Ki- Zerbo fait écho à cette position dans son article intitulé "Contribution du génie de la femme à la civilisation négro-africaine", elle se lamentera tout de même sur la "sujétion de la femme rurale qui après avoir travaillé avec son mari dans les champs, se trouve absente au moment de la commercialisation des produits... la violence physique, les menaces d'abandon, de divorce..." (*Civilisation* 21).

Thelma Awori affirmera lors de sa présentation au cours de la même conférence, que la notion de l'infériorité de la femme africaine au sein du système traditionnel est un mythe provenant de l'occident. Elle postule que c'est plutôt la colonisation qui a engendré sur le plan systémique ce qu'on pourrait désigner comme la dégradation du statut de la femme. Son argument consiste à valoriser la division stéréotypée des rôles qui sert à promouvoir des perceptions phallocentriques:

> In the economic sphere, a woman's contribution was very significant. African women have always been an economic asset to both their husbands and their fathers and this single factor made their subjugation and domination a little more difficult. To her father, her assistance in the household and her bridewealth later would add to the family prosperity and may be even secure a wife for her brother. (35)

Inutile de mettre en lumière toutes les contradictions discursives inhérentes à cette position. Il suffit simplement de signaler qu'Awori réussit à montrer ici, contrairement à ce qu'elle voudrait

faire, l'instrumentalisation de la femme africaine traditionnelle, qui pour son père et son mari serait un facteur économique.

Dans *The Black Woman Cross-culturally*, Filomena Steady donne une définition du féminisme africain qui tâche de capter et de résumer les positions que nous venons de discuter. Elle conclue que certains éléments des traditions africaines nous feraient croire que la femme africaine traditionelle est féministe. On dirait néanmoins que les critiques formulées à son égard par Davies et Graves se montrent importantes:

> There are a few debatable points in Steady's definition...many will argue that assuming a nature over culture posture for African women denies her participation in the shaping of human culture and renders her an inert unintelligent "vessel", not a creative person in her own right. Additionally, the discussion too quickly glosses over certain traditional inequities which continue to subordinate African women. (*Ngambika* 7)

Une troisième tendance qu'on pourrait identifier est celle qui met en relief la subjugation de la femme africaine, la présentant comme un fait primordial commun à toutes les époques. Ainsi, Zaourou et Ehouman situent le problème de la condition de la femme au niveau ontologique. A travers une analyse des mythes ontologiques de certaines ethnies africaines, les deux concluent que l'asservissement de la femme serait ancré dans les croyances et présenté comme le résultat d'une prédétermination métaphysique:

> l'idée de la femme, être impur, est profondément ancrée dans l'esprit des masses africaines. C'est le résultat d'une propagande idéologique d'abord menée à partir des mythes enseignés dans la cérémonie d'initiation puis renforcée,

élargie à partir de l'art populaire (contes, chansons, fables, proverbes...). (*Civilisation* 110).

La littérature africaine moderne tient elle aussi à promouvoir des stéréotypes qui objectifient la femme. Dans la poésie négritudiste, la femme africaine représentera la terre-mère, féconde et source infinie de confort et de consolation pour l'homme. Sous-jacent à ce type de représentation stéréotypée et de mythification est la domestication de la condition d'assujetissement matériel dans laquelle vit la femme. On pourrait aussi parler de l'essentialisation du statut masculin par rapport auquel la femme sera subalterne. Dans son article intitulé "The Female Writer and Her Commitment", Ogundipe-Leslie réagit à ce genre de discours:

> What are our own female stereotypes in African literature? It would be a worthwhile literary activity to begin to identify them... There is the figure of the 'sweet mother', the all-accepting creature of fecundity and self-sacrifice. This figure is often conflated with Mother Africa with eternal and abstract beauty and with inspiration, artistic or otherwise as in much francophone poetry particularly that of Léopold Sédar Senghor and David Diop...The falseness of the myth of motherhood has been demonstrated by Buchi Emecheta in her *Joys of Motherhood* (1979). The way African writers enthuse about motherhood, one wonders if there are no women who hate childbirth or have undeveloped maternal instincts. (*Women in African Literature* 6)

Davies et Graves tiennent compte des particularismes historiques du continent africain et essaient de situer leurs perspectives féministes dans ce contexte. Elles constatent à juste raison que la femme africaine est censée s'allier avec son homologue masculin dans la lutte contre l'impérialisme. Elle revendiquerait

l'égalité avec l'homme en s'appuyant sur certains éléments de sa tradition qui tendent à promouvoir la liberté féminine, et en rejetant ses dimensions réactionaires (*Ngambika* 7, 8, 9, 10). Mais commemt ce but discursif se manifeste-t-il dans le texte littéraire de l'Afrique contemporaine?

La littérature africaine est essentiellement une littérature engagée. Suite aux indépendances, les écrivains africains se sont penchés de plus près vers une évaluation critique de la réalité sociale de l'Afrique post-coloniale. Ainsi s'est créée une nouvelle génération d'écrivains dont le style tâchera de capter la violence sociale qui caractérise l'Afrique contemporaine sur plusieurs plans. L'un des écrivains les plus remarquables de cette génération est le Congolais Sony Labou Tansi. Ayant débuté sa carrière littéraire avec des pièces de théâtre qui lui ont valu quatre fois les prix du concours théâtral interafricain, il publiera son premier roman *La vie et demie*--qui remportera le prix de la francophonie-- en 1979. Par la suite, son deuxième roman *L'état honteux* paraîtra en 1981. Le troisième roman, *L'antépeuple*, publié en 1983 remportera le Grand Prix de l'Afrique Noire.

Son roman, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, qui a paru en 1985, est l'un des romans les plus importants quant au sujet de la condition de la femme en Afrique. Le romancier met en scène des femmes qui, suite à une prise de conscience, s'engagent dans une lutte pour la liberté féminine.

Nous voudrions proposer de manière heuristique qu'il se manifeste en même temps dans ce texte, une domestication et une appropriation de ce discours féministe. On pourrait dire que cette ambivalence se manifeste au niveau sémantique et syntaxique du texte, mais il faudrait dire aussi que malgré son caractère fabuleux, le texte reflète dans une grande mesure la réalité, les particularismes et l'étape discursive actuelle du féminisme africain. Comme méthode d'analyse, nous nous servirons en conséquence de la sociocritique.

La préoccupation essentielle de l'analyse sociologique du texte littéraire est la mise en valeur de la manière dont la littérature reflète le contexte social dans lequel elle se situe. La sociocritique en tant que méthode d'analyse se sert pourtant de paradigmes différents pour arriver à ce but.

L'approche de Goldmann dans *Pour une sociologie du roman* -- qui élabore celle de Lukács -- tient à considérer l'oeuvre littéraire comme un univers total qui traduit un système philosophique ou conceptuel passible d'une interprétation univoque. Selon lui, "l'oeuvre littéraire exprime une vision du monde, la conscience d'un groupe social" (*Manuel*; 38). Tout en étant une approche utile, le paradigme marxiste dont il s'agit ici reste problématique dans la mesure où il refuse la polysémie. Il n'arrive pas donc à rendre compte de la complexité des réalités sociales.

Pierre Zima propose une autre méthode qui privilégie l'analyse sémantique et lexicale du texte et sa structure narrative étant

donné le fait que celles-ci mettent en relief et "articulent des intérêts collectifs et peuvent devenir des enjeux de luttes sociales et économiques" (121).

La méthode d'analyse proposée par Zima profite largement des théories sémiotiques et de la rigueur qu'elles imposent. Il soutient pourtant que l'analyse structuraliste fait abstraction de la dimension sociale du langage.[4] Il élabore en conséquence une méthodologie sociocritique dont l'application transcende la sémiotique et l'analyse sociologique:

> la sociologie du texte, telle qu'elle est envisagée ici ne saurait reprendre le concept traditionnel de forme qui (chez Lukàcs, par exemple) a des connotations idéalistes et métaphysiques; elle devrait tenter de dépasser les limites du discours esthétique (philosophique) et de représenter les différents niveaux textuels comme des structures à la fois linguistiques et sociales... Il convient de représenter l'univers social comme un ensemble de *langages collectifs* . On peut ensuite partir d'une hypothèse -- fondamentale pour une sociologie du texte -- que ces langages sont absorbés et transformés par des textes littéraires dans lesquels ils jouent un rôle important. (*Manuel* 118)

L'avantage de cette approche réside dans le fait qu'elle nous permet de dégager le 'sens' du texte par rapport à son contexte social à partir même des indices linguistiques inhérents à l'oeuvre et non pas à travers des prises de positions idéologiques préalables. Le processus herméneutique sera donc ancré dans le concepte de sociocritique proposé par Zima.

1. Le mot "épistémè" est employé par Foucault pour faire référence aux conditions sociales qui engendrent et conditionnent le savoir et par extension, le discours. Voir *Michel Foucault* de Charles C. Lemert et Garth Gillan (130).

2. Voir *The Subjection of Women* et *On Liberty*.

3. Voir *The Origin of the Family* (45).

4. *Manuel* (118).

Chapitre 1

La situation sociolinguistique

Tout texte littéraire se situe dans un contexte particulier et puisque l'oeuvre créatrice est une sédimentation des interdiscours sociaux, c'est l'étude de son contexte qui nous explique la relation entre la stylistique, la thématique textuelle et le cadre social, en bref sa visée discursive.

Notre but précis sera de contextualiser le roman de Labou Tansi afin de mieux mettre en relief la manière dont le langage révèle la thématique, car comme l'affirme Mukarovsky: "tout ce que contient l'oeuvre poétique passe nécessairement par la langue... grâce à la fonction médiatrice du langage, l'oeuvre poétique est étroitement liée à la société" (cité par Zima; 126). Dans son *Manuel de sociocritique*, Zima formule le principe essentiel de la description d'une situation sociolinguistique. Il s'agit de "tenir compte du caractère historique et social" (130) du langage romanesque.

Notre approche consistera à examiner le statut de la femme africaine au niveau ontologique, à voir comment sa position s'est modifiée au cours du temps, et la façon dont elle a été représentée dans la littérature africaine contemporaine. Il devient nécessaire d'expliquer aussi la manière dont le contexte historique, sociopolitique et littéraire du Congo nous aide à comprendre le discours textuel.

1.1 La littérature africaine et la femme

Le discours négritudiste célèbre largement un passé paradisiaque et valorise la tradition africaine. Or, comment la femme se situe-elle dans ce cadre mythologique et historique? On dirait que l'hégémonie masculine et la subordination de la femme est primordiale en Afrique et les mythes et les conceptions cosmogoniques témoignent largement de cette r éalité.

Dans l'anthologie de récits présentant les perspectives africaines sur l'ontologie humaine recuellis par Ulli Beier (1966), la femme est présentée comme étant ontologiquement inférieure à l'homme. Chez les Kono de la Guinée, les Malozi de la Zambie, les Fang du Gabon, les Wakaranga du Zimbabwé et les Yoruba du Nigéria, la personnalité créatrice est l'homme. Tantôt la femme est présentée comme une actrice subalterne, passive dans le processus de la création, tantôt sa figure est totalement absente. Dans tous les cas, la figure masculine s'affirme dominante et hégémonique:

> In the beginning there was nothing, in the darkness of the world lived Sa, Death with his wife and only daughter. In order to be able to live somewhere, Sa created an immense sea of mud, by means of magic... Nyambé lived on earth with his wife, Nasilele, long, long ago. It was he who made the forest and the river and the plain; it was he who made all the animals, the birds and the fishes... God made a man whom he called Moon... At the beginning of Things, when there was nothing, neither man, nor animals, nor plants, nor heaven, nor earth, nothing nothing, God was and he was called Nzame... At the beginning everything was water. Then Olodumare, the supreme god, sent Obatala (or Orishanla) down from heaven, to create dry land... Obatala made man out of earth. (1, 7, 15,47)

La mythologie montre ici la condition de possibilité de la création de ce qui sera "la nature féminine" ou "le rôle de la femme", c'est

ainsi que Beauvoir signale que: "législateurs, prêtres, philosophes, écrivains, savants se sont acharnés à démontrer que la condition subordonnée de la femme était voulue dans le ciel et profitable à la terre"(*Le deuxième sexe* 22). Mais qu'elle est l'image de la femme présentée dans la littérature africaine d'avant les indépendances?

On dirait que la figure de la femme africaine assume des rôles différents dans les romans dont l'intérêt thématique est ancré dans la représentation des valeurs de l'Afrique précoloniale. Ce qui est évident dans tous les cas est le pouvoir prépondérant dont jouit l'homme. L'image de la femme africaine dans deux oeuvres majeures de la littérature africaine publiées pendant la période coloniale et décrivant essentiellement ce qui serait l'Afrique traditionnelle nous servira d'exemple.

Dans *Things Fall Apart,* l'écrivain nigérian, Chinua Achebe décrit une société dont les valeurs sont fortement patriarcales.[1] Le personnage principal du roman, Okonkwo, un héros Ibo archétypique, met beaucoup d'accent sur la primauté masculine. Ce qui revient comme leimotif du texte, c'est le désir du héros d'affirmer les valeurs patriarcales. Tout ce qui relève du féminin est présenté comme subalterne, faible et affaiblissant. Dans un monde où la survie personnelle, familiale et clanique dépend de la vigueur physique, tout ce qui relève de l'art, de la musique est méprisé.

Ce fait ne serait pas pourtant une justification adéquate du mépris dans lequel la femme est tenue car elle contribue également-- comme le roman le démontre-- à la survie économique et axiologique de la société. Okonkwo méprise et terrorise ses femmes, déteste son père et son fils parce que pour lui, ceux-ci ne

s'affirment pas comme des hommes. L'homme incarne dans ce cadre culturel, le pouvour, la gloire et la réussite. Ce qui souligne le rapport entre les sexes n'est pas simplement la subjugation de l'un par l'autre, mais le ton textuel révèle le fait que l'homme exprime sa soi disant supériorité à travers la violence.

Au contraire, l'écrivain guinéen Camara Laye, dont la perspective romanesque est largement négritudiste[2] fait dans *L'enfant noir,* une ébauche idéalisée de la femme africaine représentée par sa mère. Laye met l'accent sur le respect et l'estime dont jouit sa mère auprès de son père et de toute la communauté. Cette valorisation de la femme africaine mythique s'inscrit dans la ligne droite de la philosophie négritudiste. Il faudrait signaler que le projet romanesque de Laye ne nous permet pas d'évaluer le véritable statut de la femme africaine. Non seulement crée-t-il un cadre paradisiaque dénué de toute agonistique au sein d'une famille polygame, il ne fait aucune référence aux injustices coloniales qui caractérisent largement le contexte décrit. Malgré l'impression donnée d'une égalité existant entre le père et la mère, et en dépit de rôles importants qu'elle joue, l'autorité suprême appartient au père. On pourrait dire ici qu'il y a, dans une grande mesure, une domestication de la condition d'assujetissement dans laquelle vit la femme africaine traditionnelle.

Contrairement aux discours négritudistes selon lesquels la femme africaine précoloniale serait l'égal de l'homme, point de vue exprimé par des hommes tant que des femmes, la subjugation de la femme par l'homme s'avère très évidente. Zaourou et Ehouman

expliquent dans leur article intitulé "Visage de la femme dans l'idéologie de la société africaine traditionnelle" que:

> la vieille idéologie de la première Afrique se retrouve intégralement dans l'Afrique d'aujourd'hui, la seconde, la nôtre. Parmi toutes les formes que peut emprunter cette idéologie archaïque, celle qui tend à infériorisier la femme n'est pas des moins nocives...la littérature orale populaire et de masse sert le mythe et sustente l'idéologie conservatrice dont nous parlions..." (*La civilisation de la femme* 109).

Si il est vrai qu'on devrait prendre garde aux positions totalisantes sur le statut de la femme africaine à l'époque précoloniale--puisque ses rôles variaient de culture en culture, il faudrait signaler tout de même que dans tous les cas, le pouvoir masculin primait. Mais quel sera son sort sous la domination coloniale?

La situation de la femme rurale varie d'ethnie en ethnie. Ce qui sera une caractéristique importante de sa personnalité est le rôle important qu'elle joue au sein du système économique. Dans la plupart des cas elle cultive la terre et s'occupe des travaux domestiques. Si sa contribution à l'économie égale celle de l'homme ou la dépasse parfois, son autorité est pourtant mineure par rapport à celle de l'homme. Il faudrait dire également que la colonisation a aggravé sa condition. Dans son article intitulé "Women in the Rural Economy: Past, Present and Future", Henn souligne ce fait:

> The rural woman's labour day has changed little since the precolonial era, except that today it is longer and therefore harder. The social constraints which shaped a woman's economic and domestic work in the precolonial period still hold although modified by the colonial integration of African rural economies into international economic systems...the

> colonial extraction of economic surpluses from the African rural population (via high taxes, forced production of export crops, food levies on the villages, and removal of young men to work on European plantations or as forced labour on state railways and mines). (*African Women South of the Sahara* 1-10)

Le roman africain d'avant les indépendances ne se préoccupait essentiellement pas de la condition de la femme. La préoccupation principale était la contestation du discours impérialiste et la mise en relief des injustices du colonialisme. Kembé Milolo constate que "tous les personnages principaux de nos auteurs-- qu'ils soient boursiers, voyageurs ou aventuriers du savoir à Paris sont des hommes" (*L'image de la femme* 24). On pourrait voir que si l'homme noir colonisé se positionnait par rapport au Maître comme un être subalterne, les conséquences de son oppression empireront la condition de la femme africaine.

La femme africaine sera vivement impliquée dans le conflit culturel subi par l'Afrique. C'est dans le contexte de cette thématique chère aux écrivains de la première génération que le drame de la condition féminine sera vivement ébauché. Suite à sa reconnaisance des potentiels libérateurs de l'éducation occidentale, l'homme africain s'oppose à l'acquisition de cette arme par son homologue féminine. Ce geste relève du fait que les pratiques polygames deviennent souvent inacceptables aux femmes qui ont fréquenté l'école. Elles revendiquent également plus de droits au sein du foyer.

L'écrivain malien, Seydou Badian signale cette agonistique axiologique dans son roman *Sous l'orage*, publié en 1963. Si maman Tene représente la femme africaine traditionnelle soumise

entièrement à l'autorité patriarcale, Kany sa fille symbolise la femme africaine nouvelle dans son refus des dimensions réactionnaires de la tradition et l'affirmation du droit de choisir son époux. Fatidiga le muezzin, reconnait l'implication de l'éducation de la femme pour sa libération: "les filles qui fréquentent ce milieu cherchent à tout résoudre par elles-mêmes, et certaines vont jusqu'à vouloir choisir leur mari" (4). Ainsi la mère du héros, Samou lui conseille de ne pas épouser une fille qui a fréquenté l'école.

Cette thématique constituera la problématique centrale de l'oeuvre du dramaturge camerounais, Guillaume Oyono M'bia. Dans la pièce de théâtre, *Trois prétendants, un mari* qui a paru en 1964, Juliette, la fille d'Atagana refuse de se faire vendre aux enchères aux prétendants et réussit finalement à tricher son père.

On pourrait dire que puisque l'histoire de l'Afrique postcoloniale est marquée par la violence-- suppression brutale des voix contestatrices par les gouvernements dictatoriaux et la dégradation des valeurs due essentiellement au colonialisme, la condition de la femme africaine devient plus aggravée. Les indépendances acquises au prix de luttes et de sacrifices populaires profiteront à la classe bourgeoise au détriment de toutes autres couches sociales. Le ton de déception, de violence peut se constater dans la représentation romanesque des sociétés africaines d'après les indépendances.

L'année 1968 verra la parution du roman, *Les soleils des indépendances*. Ici, Kourouma dénonce les injustices qui règnent au sein des sociétés africaines postcoloniales. Il met l'accent également, dans sa présentation du drame de Salimata, la femme du

héros, sur une dimension importante de l'assujetissement de la femme. Il nous fait voir que non seulement existe-t-il des institutions patriarcales ayant pour but la perpétuation de la domination de la femme par l'homme, mais que l'abus des privilèges menace et détermine aussi le destin de l'individu femelle.

C'est ainsi que suite à l'excision et le viol, Salimata subira des traumatismes psychologiques et restera stérile toute sa vie. Si les événements décrits se déroulent pendant la période de la transition vers l'indépendance, les pratiques relèvent pourtant de la tradition africaine. Mais on pourrait voir dans le texte que les sociétés africaines postcoloniales ne mettent pas en place des dispositifs capables d'améliorer la condition de la femme; au contraire, des pratiques inégalitaires comme la polygamie sont pratiquées par les membres de la nouvelle bourgeoisie.

L'attitude patriarcale et hégémonique de la nouvelle bougeoisie africaine constititue l'un des thèmes majeurs de *Xala* de Sebene Ousmane. La critique de la corruption et de la polygamie est faite à travers le personnage d'Elhadj Omar qui devient impuissant suite à l'arrivée de sa nouvelle épouse.

Il est donc évident que la figure de la femme africaine n'est pas absente des romans écrits par les hommes. En dépit de la domestication discursive générale de la condition de la femme, il nous importe de signaler qu'il existe aussi des écrivains qui ont essayé de mettre en relief la véritable condition de la femme. Cette position est soulignée par Mineke Schipper:

> However, there are male novelists who advocate African women's liberation and do not adhere to the stereotypes of

> good (=the traditional loving mother) and bad (= the modern, evil, vicious girl). Sembène Ousmane is a significant example of emancipated thinking: he mercilessly highlights women's inequality and criticized their resignation to their fate (*Women in African Literature Today* 45)

Mais la critique de la patriarchie connaîtra son essor avec la parution de l'écriture féminine africaine. Selon Milolo "tous reflètent une similitude de thèmes dont le dénominateur commun est la mutation importante de la femme d'hier à celle d'aujourdhui, l'évolution des attitudes traditionnelles, en un mot l'image de la femme nouvelle" (*L'image* 52). Que seront les différences essentielles entre l'écriture masculine et l'écriture féminine en Afrique?

Il faudrait signaler que l'une des différences essentielles est l'objectification de l'homme. Le personnage principal est souvent une femme et c'est à travers son regard porté sur 'l'autre' qu'est l'homme qu'on suivra le drame romanesque. Maryse Condé observe que:

> la femme africaine ne s'addresse pas au monde, mais à ses soeurs en frustration, et en détresse. Si elle parle, c'est au nom de celles qui n'ont pas de voix qui peinent dans les champs, à qui on ne laisse que la parure ambigüe de la maternité... Les romancières du continent se soucient de la difficulté d'être femme dans une société conçue par les hommes et qui leur fait la part belle. Stérilité, rivalité de co-épouses, poids de coutumes ancestrales émasculation de l'homme, tels sont les thèmes qu'elles répètent à l'envie, avec en prime le souci parfois paradoxal de glorifier la civilisation traditionnelle. (Cité par Milolo 57)

La domestication du discours féministe se fait à travers une valorisation du passé ou de la tradition. L'ambivalence idéologique inhérente à cette position devient claire quand on pense aux dimensions réactionnaires de ces traditions quant au statut de la

femme. Dans son roman à caractère autobiographique, *Une si longue lettre,* Mariama Bâ présente le drame de Ramatoulaye. Malgré les injustices et les humiliations subies à cause de la polygamie, elle décide de rester dans la même situation à cause de son désir de perpétuer la tradition.

La même attitude se constate chez Bakar Diop, le personnage central du *Revenant,* roman d' Aminata Sow Fall, une autre écrivaine sénégalaise, publié en 1976. Bakar, connu pour sa défense de la valorisation de la femme, soutient que le colonialisme a engendré 'la dégradation de la femme'. Il éprouve donc un sentiment de nostalgie pour le passé où selon lui, la femme avait plus d'importance:

> Les traditions avaient reçu un coup de poignard et ce que Bakar déplorait le plus dans cet état de fait, c'était la dépravation des moeurs et sa conséquence nécessaire: la dégradation de la femme. La honte ne tuait plus. La femme, en déchirant le voile de mystère qui l'avait recouverte depuis l'aube des temps, avait en même temps détruit sa propre valeur. D'or elle était devenue simple métal... (*Le revenant* 31)

On pourrait constater ici, une fois de plus, cette attitude idéologique paradoxale-- dont parle Maryse Condé-- qui consiste à valoriser la tradition en dépit de l'injustice fondamentale subie par la femme au sein du système. A travers un simulacre du discours féministe, ces écritures parviennent à sa domestication. On dirait que le texte africain en tant que discours obéit à cette règle de domestication. Puisque cette manifestation discursive constitue l'une de nos hypothèses majeures au sujet du texte de Labou Tansi, il devient nécessaire d'examiner son cadre social immédiat.

1.2 La société et la littérature congolaise.

La vision romanesque de Labou Tansi dérive son inspiration de la société africaine contemporaine, création d'un processus historique marqué par l'esclavage, la colonisation et l'émergence des états néocoloniaux. Mais son écriture romanesque se distingue par rapport aux autres écritures africaines par son caractère violent et ses dimensions carnavalesques. Il plonge le lecteur, au moyen d'un langage déroutant, dans un univers fantasmagorique où le choquant côtoie le burlesque. En guise de manifeste esthétique, Tansi déclare:

> ... être poète, de nos jours, c'est vouloir de toutes ses forces, de toute son âme et de toute sa chair, face aux fusils, face à l'argent qui lui devient un fusil, et surtout face à la vérité reçue sur laquelle nous poètes, avons une autorisation de pisser, qu'aucun visage de la réalité humaine ne soit poussé sous le silence de l'Histoire. je suis fait pour dire la part de l'Histoire qui n'a pas mangé depuis quatre siècles. Mon écriture sera plutôt criée qu'écrite simplement... (*Les sept solitudes*, avertissement)

Cette écriture elle-même ne sera qu'un reflet de la réalité sociale africaine, de son pays natal, le Congo. L'emploi de ce langage relève d'un désir de provoquer et de choquer le lecteur, de le conscientiser au sujet des injustices sociales, par le biais de procédés stylistiques postmodernes. De cette préoccupation découle l'impression que, pour Labou Tansi, la stylistique romanesque traditionnelle ne pourra pas capter toutes les dimensions tragiques de la situation africaine comtemporaine. La critique sociale se fait donc ici à travers le style.

Comme dans le cas d' un grand nombre de pays africains, l'histoire du Congo est marquée par une violence qui est la

conséquence naturelle de son processus de développement. L'impact de cette violence sociale influera inévitablement sur les relations entre les ethnies, les différentes classes sociales et les sexes. C'est à cette réalité historique que le langage romanesque de Tansi fera écho en la critiquant. Il devient pertinent par conséquent d'évoquer en bref ce cadre historique.

Le Congo, de la même manière que d'autre pays africains qui se trouvent près de la côte a eu des contacts avec les Portuguais au quinzième siècle. Cette relation avec le Portugal qui a précédé l'esclavage a marqué les ethnies de la côte. C'est ce qui explique en partie, sur le plan onomastique, l'obssession de Labou Tansi avec le portuguais dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*.

La violence, la déshumanisation subie par les Congolais de la côte hantent jusqu'à nos jours les écrivains congolais. C'est ainsi que la mer devient pour Tati-Loutard dans ses *Poèmes de la mer* un symbole de la violence et de l'oppression historique, instrument de la domestication des horreurs:

> La mer a rassemblé tous leurs os
> Sous les croix des polypiers;
> Ils forment leur noir sommeil marin
> Dans le lourd cercueil du silence des fonds
> ...Horreur! tout un pan de race gît là
> Sur d'énormes briques de génération (12-16)

L'expérience coloniale constituera le thème le plus important des oeuvres de la première génération des écrivains congolais. Suite à l'esclavage, l'Afrique sera partagée entre les puissances impériales européennes en 1885. A partir de cette période, le Congo deviendra une colonie française. La politique d'assimilation destinée

à assurer la déculturation, les travaux forcés, la discrimination raciale, les lois de l'indigénat seront les pratiques coloniales auxquelles les Congolais feront face.[3]

La lutte pour l'indépendance sera caractérisée par l'émergence des partis politiques dont les pratiques sont ancrées dans l'ethnocentrisme. La dichotomie topologique et ethnique entre le Nord et le Sud du pays sera l'un des problèmes majeurs minant l'intégration et la cohésion sociale. Le groupe ethnique le plus proéminent au Nord est le Mbochi tandis que le Sud est dominé par les Lari et les Vili. La lutte pour le pouvoir, le soupçon qui caractérise l'interaction socio-politique entre ces différents groupes constituent les thèmes principaux des trois récits publiés par le romancier congolais, Henri Lopès, dans son recueil de nouvelles, *Tribaliques*. On pourrait constater de la même manière que cette agonistique topologique sera reflétée dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*

Devenu indépendant en 1960, le Congo sera gouverné par deux gouvernements civils avant de passer sous la direction des militaires de gauche qui tiendront le pouvoir jusqu'en 1992. Comme partout ailleurs en Afrique, la dictature, l'oppression sera l'ordre du jour. Le drame historique et actuel du Congo est résumé par la narratrice, Garcia dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*:

> Les Portuguais puis, plus tard les Français et les Espagnols avaient essayé de mettre la Côte du diable au pas...L'indépendance est venue faire comme les colons à la seule différence qu'au lieu de nous priver totalement, les policiers, à chaque occasion allaient nous venir de Nsanga-Norda. (65)

C'est à la mise en lumière et à la critique du status quo que l'oeuvre théâtrale et romanesque de Labou Tansi est dédiée.

Dans sa première pièce, *Conscience de tracteur,* il s'en prend à la dictature et à l'injustice. Pour évoquer l'insécurité qui caractérise l'Afrique comtemporaine, il met en scène des personnages vivant dans la peur et la menace perpétuelle de la mort. On dirait que dans ses dimensions fantasmagoriques et funestes, cette oeuvre annonce déjà la préocupation thématique et stylistique du romancier.

Sa deuxième pièce de théatre, *Je soussigné cardiaque* s'attaque à la corruption qui est l'un des problèmes majeurs de l'Afrique postcoloniale. Cette critique de la bourgeoisie africaine est faite à travers le drame de Mallot, instituteur affecté à une école de brousse. Il fait face à Pérono, personalité riche et machiavélique, qui a une mainmise féodale sur la région. Il en résulte un conflit qui aboutira à sa mise à mort par les autorités officielles qui sont en connivence avec Pérono.

Dans *La vie et demie,* son premier roman publié en 1979, Labou Tansi évoque une fois de plus les régimes dictatoriaux de l'Afrique. A travers un langage provocateur, violent et carnavalesque, il fait un procès de la répression sociale et met en relief la brutalité des régimes militaires de l'Afrique moderne. La figure du nationaliste Martial mène un combat perpétuel contre le guide providentiel, en dépit de sa mort. Ce roman satirique et fabuleux s'inscrit par sa violence de ton dans la ligne droite des oeuvres postnégritudistes dont le but principal est de miroiter la réalité comtemporaine en rejetant la glorification du passé. Son deuxième roman, *L'état*

honteux, oeuvre à titre significatif, se préoccupe également de cette réalité sociale.

L'anté-peuple est consacré à la présentation du drame de l'individu désabusé et désenchanté face aux problèmes de la société africaine contemporaine. La désintégration psychologique du héros, présenté au début comme le symbole même de l'intégrité et la dignité, souligne le désespoir de l'individu honnête confronté à la corruption générale. Ici encore, on pourrait constater la présence de la violence sociale et les tragédies personnelles qui en résultent.

Mais comment la littérature congolaise traite-t-elle d'un des problèmes principaux de la société moderne, à savoir la condition de la femme? Et quel sera le rapport de celle-ci avec le langage textuel des *Sept solitudes de Lorsa Lopez?*

Le roman de Jean Malonga, *La légende de M'foumou Mazono* publié en1954, est un récit qui relève de l'oralité Lari--l'une des éthnies principales du Congo. Il s'agit de l'histoire de Hakoula, femme dotée d'une grande beauté, mise au ban de la société suite à une relation d'adultère avec un esclave. Elle sera obligée de s'enfuir et finira par fonder une société quasi égalitaire où elle devient la protectrice des esclaves. Le message féministe du roman est très évident. Chemain et Chemain-Degrange expliquent dans *Panorama de la littérature congolaise*:

> Le plaidoyer d'Hakoula en faveur des femmes utilise le même matériel lexical que celui en faveur des non affranchis. La femme est "moins qu'une esclave' "cédée" terme deux fois repris avec la précision "cédée au plus offrant". La femme est la chose de celui qui l'a acquise'. Hakoula fait un procès du mariage tel qu'il est pratiqué. (43)

Malonga essaie ici, à travers la valorisation de son rôle, d'inscrire la femme dans l'histoire. On pourrait constater pourtant, sur le plan discursif, que le discours féministe du texte est domestiqué par la réaffirmation du pourvoir patriarcal. C'est ainsi que Hakoula sera finalement obligée de confesser à son fils et de lui demander pardon. Cette ambivalence discursive sert à promouvoir les mêmes préjugés phallocentriques que le texte est censé contester.

Si dans cette oeuvre publiée pendant la période coloniale, Malonga se préoccupe de la femme congolaise dans son cadre traditionnel, Henri Lopez la situe dans le contexte du Congo d'après les indépendances.

La femme congolaise contemporaine se voit subjuguée par les mêmes conditions qui entravaient la liberté de la femme traditionnelle. L'hégémonie masculine s'affirme à travers le système de dot qui sert à réifier la femme. Le rôle de la femme est réduit largement à celle d'une domestique. Face à cette situation, le pouvoir patriarcal et réactionnaire en place simule des discours progressistes et féministes.

Dans la nouvelle "Monsieur le député", publié dans le recueil *Tribaliques* en 1971, Lopès met en relief ce simulacre. Le député, Ngouakou Ngouakou épitomise la corruption, l'arrivisme et l'insincèrité. Son discours rejoint essentiellement une certaine perspective féministe en Afrique qui tient à considérer l'oppression actuelle de la femme africaine comme étant le fruit du colonialisme:

> Le colonialisme a imposé un système économique qui a asservi nos soeurs. C'est à nous les hommes qu'il revient dans l'étape actuelle de libérer économiquement nos couches fondamentales en général, et nos femmes en particulier... Il est inconcevable

> que dans un pays indépendant comme le nôtre, où des miliers de filles vont à l'école, les emplois de vendeuses dans les magasins ou de secretaires ne reviennent qu'aux expatriées. (39)

Sous-jacent au discours est le simuacre que révèlent les contradictions discursives. Mais la nature de ce discours devient plus évident quand arrivé chez lui, le député se demande si ce sont les hommes qui doivent travailler à la maison. De surcroît, il gronde sa fille en disant: "n'oublie pas que tu es une femme, le premier travail d'une femme, c'est le travail domestique". (44) Dans *La nouvelle romance*, qui paraîtra cinq ans plus tard, Lopès explore davantage cette thématique.

La femme congolaise vivant dans le milieu rural se soumet aux lois conjugales prescrites par la tradition. Ces lois exigeant le paiement de la dot comme condition primordiale qui devrait précéder le mariage donnent un pouvoir quasi total à l'homme. Inutile de mentionner la pratique polygame dont la condition de possibilité est la notion de l'infériorité de la femme. Souvent ces femmes rurales sont exploitées sur le plan économique.

Les hommes qui à l'ère précoloniale étaient des chasseurs et des gueriers n'arrivent pas dans beaucoup de cas à s'intégrer dans le nouvel ordre économique parce qu'ils n'ont pas acquis l'éducation occidentale. Puisqu' ils méprisent le travail champêtre, la femme est obligée de nourrir la famille. Dans son article "La femme africaine, un cas: La Congolaise", Gnali signale l'exploitation économique de la femme congolaise rurale par son mari:

> Comme dans la société traditionnelle, c'est à elle qu'incombe la tâche de nourrir le foyer, de soigner les enfants, de les vêtir, etc. Pour remplir cette tâche, elle doit cultiver tout le

> jour dans les conditions que l'on sait, vaquer le soir aux travaux domestiques et repartir à l'aube suivant pour les champs"... C'est donc sur la femme que repose presque exclusivement la charge du ménage. (18)

Cette situation est mise en valeur à travers les misères et les déboires de la mère de Wali, l'héroïne de *La nouvelle romance*:

> Sur le dos et la tête, la mère était chargée. Le père, lui restait au village. Wali n'avait jamais compris pourquoi. Le père disait que travailler la terre n'était pas affaire d'homme. Qu'il n'y avait eu que les blancs pour avilir la race en forçant les hommes à cultiver le champ du commandant. Mais que c'était fini. Maintenant c'était l'indépendance. Les choses devraient rentrer dans l'ordre établi par les anciens. Les hommes à la guerre, à la chasse et à la palabre. les femmes à la plantation, aux enfants et à la cuisine. Mais puisqu'on ne se battait plus entre tribus voisines, mais puisque les Blancs avaient tué tout le gibier... que pouvait donc bien faire les hommes? (15)

Si la femme congolaise rurale est assujetie, son homologue urbain ne l'en est pas moins. Mais contrairement à la femme rurale, celle-ci tient à dépendre de son mari et à l'exploiter sur le plan économique. Son attitude relève de la conception que l'homme seul "confère le respect à la femme et lui donne réellement une position sociale" (Gnali; 23). Mais cette mentalité sert à promouvoir les valeurs patriarcales et à dévaloriser la femme. Méprisée et souvent abusée par son mari qui tout en étant infidèle réclame la fidélité, se trouvant à cheval entre une culture traditionnelle qui l'objectifie et une culture occidentale qui lui promet plus de liberté, elle devient la proie d'un conflit axiologique. C'est ce phénomène qui donne lieu à la situation décrite par Gnali: "le ménage africain en ville... se présente plutôt comme un conflit permanent qu'une union, et dans ce conflit, chacun des antagonistes trouve des alliés dans sa propre

famille". (27) Lopès fait dans *La nouvelle romance*, une ébauche de trois figures féminines archétypiques du Congo moderne.

Wali représente la femme mariée dont l'éducation formelle a été arrêtée par son mari. Réduite au statut d'une domestique, sa condition sera aggravée par sa stérilité. Trompée et abusée physiquement par son mari, elle découvrira que la voie menant à la liberté sera l'éducation. C'est celle-ci qui lui permettra de se libérer du joug marital. Le drame de Wali signale le fait que la dépendance économique de la femme urbaine de son mari sert à promouvoir l'hégémonie masculine. Cette pratique sera la conséquence naturelle d'un processus historique au cours duquel la valorisation de la femme comme "objet du désir" n'aboutit qu'à sa réification.

Inutile de signaler que la pratique de la dot est un instrument important de la chosification. Suite à sa prise de conscience, Wali rejette la tradition de soumission à la domination masculine et exprime son désir d'être libre: "j'ai acquis la conviction que je devais me dresser contre cette condition, dût même le scandale en naître...Je serai libre. Sinon, je le suis quand même. Oui, déjà" (193).

Lopès évoque également la condition de la jeune femme non mariée et met en relief les contradictions inhérentes à cette position face à l'ordre patriarcal. L'émergence de cette catégorie de femmes est liée à celle de la bourgeoisie corrumpue de l'Afrique postcoloniale. Selon Gnali, ces courtisanes appellées "NDoumba" (20) se font entretenir par les membres de la nouvelle bourgeoisie et refusent l'institution du mariage. Dans le roman de Lopès, Elise sera la figure archétypique de cette catégorie de femmes. Tout en tenant un discours pseudo subversif à l'égard du statu quo social--en

rejettant l'institution du mariage et en se déclarant polyandre--elle ne jouit en réalité d'aucune liberté et elle renforce tout simplement la notion traditionnelle et réactionaire selon laquelle la femme serait un objet à commercialiser.

Le troisième groupe est celui de femmes qui ayant reçu une éducation occidentale, appartiennent à la fonction publique où à la classe professionnelle. Elles jouissent d'une grande indépendance économique au sein du foyer mais restent largement soumises aux lois patriarcales. Il existe pourtant parmi ce groupe une minorité engagée. Le personnage d'Awa dans *La nouvelle romance*, tomberait dans la catégorie de la féministe africaine conscientisée. Vouée à la vocation d'intellectuelle, elle reconnaît l'éducation de la femme et son indépendance économique comme étant la condition de possibilité de sa libération.

On pourrait identifier une dernière catégorie des femmes dont les préoccupations et les activités constituent une caractéristique importante des villes d'Afrique de l'Ouest. Il s'agit des femmes de grands marchés qui jouent un grand rôle dans le système commercial de chaque pays. Ce groupe de femmes détient un pouvoir économique considérable et grâce à leur capacité de s'organiser constitue une force politique. Elles ont contribué énormément aux luttes anticoloniales et représentent encore une base potentielle des agitations populaires. Dans son étude portant sur les activités de cette catégorie de femmes, Jean-Pierre Ngolé explique:

> Similarly, fishsellers play a significant role in the political life of the Congo. One of their most crucial involvements in local politics can be traced to the 1978 series of riots they staged as a result of the closing of one of their markets

> downtown, near the central railway station of the capital city. The government's decision had left scores of women unemployed thus causing discontent in a large majority of middle and lower class households who relied heavilly on market profits in making ends meet. A few months later the president of the country was toppled following a bloodless coup. Since that political upheaval which among many others engendered the downfall of the fourth régime, Congolese fishsellers and other vendors pride themselves on having successfully maoeuvred their 'villain'. (292)

L'agonistique entre ces femmes et l'autorité dictatoriale néocoloniale, leurs actions politiques et activités militantes évoquent facilement celles des femmes présentées dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*.

Il faudrait dire pourtant que la condition de la femme dans la société congolaise est la problématique centrale du roman. Appartenant à une tradition littéraire nationale qui se préoccupe de plus en plus de cette question, ce n'est pas étonnant que Labou Tansi dédie son texte à Henri Lopès, romancier congolais qui s'est beaucoup penché sur la condition de la femme africaine.

On dirait que Labou Tansi rejette un réalisme facile. Commentant le style de Tansi dans la partie préambulaire d'un interview avec le romancier qui a paru dans "Recherche, Pédagogie et Culture", Alphonse Ndzanga Conga explique: "Le lecteur pénètre dans l'univers hallucinant et brutal de Sony Labou Tansi. Cet écrivain allie le fantastique et le burlesque à un point tel qu'on ne peut arrêter la lecture avant la dernière page" (75). Son écriture suggère la nature irreprésentable de la violence sociale et historique et c'est celle-ci qu'elle tâche de capter en se servant d'un langage excessif et déroutant. Expliquant cette caractéristique de son écriture et son

obssession avec les personnages portant des noms portuguais, l'éloignement dans le temps et dans l'espace du cadre immédiat, Tansi explique: " Il nous faut peut-être une aggression extraterrestre pour comprendre qu'on n'est tous que des terriens" (*Recherche et Pédagiogie* 76).

Le monde évoqué dans le roman appartient au fantastique et au fantasmagorique. Mais à travers l'esthétique carnavalesque, se constate l'évocation de la condition d'assujetissement dans laquelle se trouve la femme, la bureaucratie incompétente et corrompue de l'Afrique contemporaine et l'exercice poussé à l'outrance du pouvoir patriarcal.

Le fait que ce roman dérive son insipiration de la situation sociale africaine et plus précisément congolaise est affirmé par Labou Tansi dans son interview intitulé "Congo's Grand Man Of Letters" qui a paru dans la magazine *New African*.

> I was on my way to work in the morning and I saw a crowd gathered by the road. I asked what has happened and they said someone has been killed. Why was he left waiting there on the road, I asked. They said they were waiting for the police. When I returned later that afternoon, the body was still there and the crowd was still waiting for the police to arrive. (43)

Dans quelle mesure est-ce que le roman met en lumière et critique l'assujetissement de la femme? Quelle est la relation entre le langage textuel et la situation sociale? Avant de passer à l'analyse du langage textuel, il devient pertinent de résumer l'intrigue romanesque.

1.3 L'intrigue romanesque.

Les événements se déroulent dans un contexte néocolonial en pleine ébulition. Caractérisée par la corruption, l'incompétence, la brutalité et l'instabilité, cette évocation fabuleuse de l'Afrique contemporaine[4] est ancrée dans une agonistique qui assume un caractère topologique. Les épisodes sont marqués par des va-et-vient entre Valancia, ville de la Côte et ancienne capitale du pays, appartenant essentiellement à "une centaine de mulâtres de connivence portuguaise" (70), et Nsanga-Norda, nouvelle capitale située au Nord.

Il s'agit essentiellement de la mort d'Estina Benta, femme de Lorsa Lopez, tuée par son mari à cause de l'adultère. Cet incident sert à sensibiliser les femmes qui-- sous la direction d'Estina Bronzario-- sont en train de préparer la commémoration centenaire de la fondation de la ville de Valancia, à l'injustice primordiale subie par la femme.

Toute la ville sera confrontée, par la suite, à un autre problème, celle de l'incapacité d'enterrer la défunte à cause de l'absence de la police dont le siège se trouve à Nsanga-Norda. En attendant, les restes du corps mutilé seront conservés dans le congélateur.

Face à cette situation, les femmes décident de s'engager dans une grève qui consiste à s'abstenir des relations sexuelles avec les hommes. De plus, elles décident que "les femmes qui se marieraient à Valancia donneraient leurs noms à leurs hommes" (44). Cette décision provoquera des réactions dont la victime immédiate sera Elmano Zola, le boucher.

Cette série d'événements en déclenchera d'autres dont l'un des plus dramatiques sera l'arrivée des gens venant des différentes parties du pays, y compris un public international, à Valancia dans l'intention d'attendre la police.

La période d'attente de la police sera caractérisée par un défoulement général où la danse et la contestation du discours patriarcal vont de pair, sans parler des annonces et des prophéties portant sur le destin du pays.

La figure la plus imposante des nouveaux venus est le personnage de Sarngata Nola. Musicien et acteur, il dirige une troupe de danseuses qui sont également ses femmes. Il en résulte une confrontation entre lui et les femmes d'Estina Bronzario qui exigent la libération de ces femmes qui se déclarent ses propriétés. Cette demande s'ajoute aux autres et devient l'une des conditions à remplir avant la terminaison de la grève érotique. Refusant de se plier à ces exigences, Nola reste tout de même à Valancia, attendant la fin du drame de Lorsa Lopez. Nola sera suivi par un autre musicien Sarmanio Louti et la "belle des belles", Zarcanio Nola. La présence de ces deux enrichit l'atmosphère générale de danse et de célébration qui règne à Valancia.

L'arrivée de Carlanzo Mana, officier du ministère de l'intérieur, avec un ordre ministériel interdisant aux gens de quitter la ville avant l'arrivée de la police aboutit immédiatement à la mort de Salmono Ruenta, le rieur. Par la suite, Carlanzo Mana se repentira et avouera que sa mission véritable est de tuer Estina Bronzario. Il sera tué à son tour par le gouvernement à son arrivée à Nsanga Norda et son corps sera envoyé à Estina Bronzario.

Conscient de la décision des autorités de tuer Estina Bronzario, Sarngata Nola décide qu'il faut lui sauver la vie en construisant une citadelle de pierres où elle sera en sécurité. En dépit de cette précaution, Bronzario sera tuée et le gouvernement exigera qu'elle soit immédiatement enterrée.

La mort de Bronzario est suivie par l'arrivée de la police de Nsanga-Norda. Suite aux enquêtes, il sera décidé que c'est plutôt le perroquet de Lorsa Lopez qui est coupable et non pas le meutrier lui-même.

La narratrice, Garcia, petite fille d'Estina Bronzario fait un voyage à Nsanga-Norda après la révélation de l'infidélité de son mari, dénoncé comme le donneur originel des poux à Estina Benta. Elle refuse d'être persuadée par son mari Paolo Cerbante et retourne pour vivre seule après l'envahissement de Nsanga-Norda par la mer.

L'histoire termine au moment de la mort de l'une des compagnes d'Estina Bronzario, Fartamio Andra do Nguélo Ndalo. C'est en ce moment que Lorsa Lopez revient pour affirmer que son crime est un crime communautaire.

Comme nous l'avons dit, l'oeuvre de Tansi refuse le réalisme transparent. C'est pour cela qu'il devient important d'examiner la manière dont le langage textuel nous aide à comprendre le contexte social et la thématique textuelle.

1.4 Le langage textuel

Le roman fait partie de l'ensemble générique dénomé littérature. Au sein de la catégorie dite roman, on pourrait constater des sous-genres. Ces sous-genres variant selon les préoccupations

esthétiques des créateurs doivent leur émergence aux positions discursives différentes et répondent aux exigences sociales.

C'est ainsi qu'on pourrait dire que l'observation de Medvedev selon laquelle "une vraie poétique des genres ne peut être qu'une sociologie des genres" (cité par Zima 45), se révèle importante et s'applique également à la typolologie romanesque.

En Afrique, l'acquisition des indépendances dans les années soixante voit la parution de nouveaux types de romans, ceux qui par leur ton visent, à travers le langage, la déconstruction et le dévoilement des simulacres liés à la mise en place et à la perpétuation d'un nouvel ordre social dont les traits majeurs sont la corruption, la brutalité et la répression. On dirait que par leur violence de ton, *Le devoir de violence* de Yambo Ouloguème et *Les soleils des indépendances* publés en 1968 sont les deux premières oeuvres majeures de ce sous-genre romanesque.

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* , Labou Tansi poursuit le même chemin langagier. Chez lui pourtant, la thématique majeure, celle de l'oppression historique de la femme, s'allie à la critique de l'autorité postcoloniale qui perpétue la patriarchie. Ce point de vue est affirmé par la matriarche, Fartamio Andra do Nguélo Ndalo: "le temps des Blancs est fini. Reste celui des hommes" (*Les sept* 51). Il s'agit donc de se servir d'un langage dénonciateur dont l'objectif principal est de briser le silence historique à travers l'éclatement même de son instrument discursif. Labou Tansi signale son but en déclarant: "on a toujours pensé que l'Afrique est la civilisation de la parole. Je constate tout le contraire: nous sommes vraiment la civilisation du silence. Un silence métissé" (Tansi; exergue).

On dirait que puisque le discours féministe africain ne peut pas se délier du contexte sociolinguistique de sa formulation, la critique de la patriarchie s'allie à celle des autorités postcoloniales. Dépassant le simple fait de faire écho à la violence familiale, le langage textuel vise à choquer et à provoquer et par extension, sensibiliser le lecteur à la réalité sociale.

Cet univers romanesque peuplé de personnages faisant des va-et-vient, dansant et protestant à la fois, où le quotidien côtoie le fantastique se montre très mouvementé. On dirait que le 'cri' devient le leitmotif textuel. Le langage est déconstructif, et dans son caractère insaisissable, il refuse de se plier aux éthiques du verbe partriarcal et du langage dictatorial de la classe dirigeante politique. Ici tout s'exprime en violence: les forces de la nature, les êtres, les morts, les mots dotés d'une sonorité violente et les gestes humains dont l'intention est de contester la domestication historique de la sujétion de la femme.

C'est ainsi qu'au début du texte, nous assistons au cri énigmatique émanant des forces naturelles. Ce cri assourdissant précédant le meurtre d'Estina Benta assume la dimension d'une protestation: "nous entendîmes la terre crier du côté du lac, une longue série de plaintes, de gargouillement lugubre, une sorte de gargarisme convulsif, à l'intérieur des rocs" (13).

Ce cri perpétuel qui rythme le récit du début jusqu'à la fin crée l'impression que la nature primordialement présentée comme la condition de possibilité de l'oppression en générale et celle de la femme en particulier semble se mettre dès lors en désaccord avec l'homme. Dotée d'une force révolutionnaire, la nature déclame la

domestication historique de la violence systémique perpétuée par la patriarchie. En brisant le silence, la nature refuse d'être complice de l'ordre néocolonial phallocratique:

> la terre cria toutes autres petites fois du côté de Nsanga-Norda, deux fois du côté de l'océan et une petite fois du côté de Valtano avant de se taire dans un silence qui fendait les coeurs... Nous entendîmes crier du côté de la porcherie de Lorsa Lopez... Pourquoi la terre, n'avait-elle pas crié la grève des étudiants? (13, 17, 19).

La posture contestatrice des forces naturelles est proclamée par la vieille Fartamio Andra do Nguélo Ndalo. Selon la narratrice, "Fartamio Andra do Nguélo Ndalo révéla que la terre criait à Valancia pour marquer les événements" (17). Même les animaux ou des voix humaines qui assument leurs caractères participent à cette guerre contre le silence historique:

> une voix de bête qui emmerdait les oreilles, déchirait l'air, voix de gorille qui faisait vibrer les voûtes de l'aurore, on eût dit qu'on l'entendait à Nsanga-Norda... C'est ainsi que Lorsa Lopez nous aboyait jour et nuit la fin de la Côte..Les chiens aboyaient pour marquer l'heure où Sacayo Samba avait trahi la Côte...(27, 80, 90).

Liée à la violence sonore de la nature est une série de bruits engendrés dans le but de déstabiliser et déranger la complaisance patriarcale de la classe dirigeante. Dans cette atmosphère du débordement général, où la liberté se découvre, on écoute "un rire sinistre qu'on entendit jusqu'`a l'autre bout de Valancia et qui rappelait le cri de la falaise..." (65). Comme signes avant-coureurs de l'arrivée de Sarngata Nola:

> nous entendîmes une véritable tornade de clairons, de cymbales, de tambours mêlés aux toussotements des

> saxophones et aux hennissements des cornemuses de Nsanga-Norda... Clairons et charivaris arrivèrent à l'autre bout de Valancia. Ils ameutaient la volaille et affolaient le bétail d'enclos, dispersaient les bandes de gosses, faisaient détaler des bataillons des chiens qui aboyaient sans arrêt, tandis que cabris, génisses, gorets et veaux formaient des murrailles fumantes. (55)

Les actions humaines d'une violence inouïe qui abondent dans le texte relèvent également de ce désir de provoquer, de combattre la complicté ou la complaisance générale face à la condition de la femme africaine. L'autorité p[illegible]ique qu'affirme l'homme par rapport à la femme est présentée dans sa dimension hyperréelle:

> Je t'envoie au diable avec toute ta diablerie. Je t'envoie sans visage. Avec tes foutaises et ton coeur de chien..il frappait des coups que tout le quartier pouvait entendre. Il frappait des poings, des pieds, de la tête avec une lancinante rage de la bête féroce....il la dépèce, ouvre le thorax, sabre les os, déchire les seins, éparpille le ventre...Et il a sorti tous les engins de sa porcherie: crocs, pics, fourches, cognés, machettes...meule. Il achève son crime avec la pioche. (27,28,29)

La mort d'Elmano Zola, le boucher nous est présentée de la même façon. La femme du boucher "trouva trois morceaux de son mari avec entre les dents, sur papier velin tracés au crayon de beauté et soulignés au vernis à ongles...La veuve posa la viande sans trop savoir si c'était du veau ou de l'homme" (45, 46).

Les morts dont il s'agit dans le texte ne s'adonnent pas au silence. Ils s'expriment et participent par leur insistance sur les faits à la mise en valeur des injustices sociales. Même après sa mort, Estina Benta continue de proclamer le crime de Lorsa Lopez:

> Jusqu'à l'heure de la sieste le corps étendu sur la place publique criait: A moi, à l'aide, il me tue... à l'heure où les objets laissés dehors s'humectent, et tandis que les coqs

> insomniaques de Fartamio Andra chantaient, nous entendions crier du côté de la place publique << A moi, à l'aide: il m'a tuée>>. (29, 31).

Le fait que personne ne vient au secours d'Estina Benta signale la complicité sociétale.

De la même manière, Salmano Ruenta, tué par Carlanzo Mana, officier du ministère de l'intérieur pour s'être esclaffé lors de la présentation du dernier continue en dépit de sa mort de vivre. Il continue de participer à l'attente de la police: "les fourmis rouges cherchaient des brins de nourriture sur les dents du mort, exploraient les oreilles, le nez et les yeux ouverts qui nous le savions attendaient la police"(89). Le rire de Salmano Ruenta s'inscrit dans la contestation du silence historique.

Les images crues, les expressions populaires sinon vulgaires font partie de la stratégie stylistique visant à critiquer la violence sociale. Estina Benta est décrite à plusieurs reprises comme 'pute' par des interlocuteurs. La narratrice elle-même déclare: "Lorsa Lopez était devenu notre mauvaise conscience à nous tous. Nous l'avions regardé tuer sa pute" (38). Suite à la découverte du fait que Nertez Coma a eu des relations sexuelles avec sa jeune fille, Estina Bronzario l'héroïne, la dépose chez lui en disant: << Nertez Coma, je te dépose ta pute>>" (106). Le mot 'bordel' se constate plusieurs fois dans le texte. L'ivrogne Elmunto Louma parle des "sept cent mille familles de merde qui sont revenues s'arrêter dans ce bordel" (34). S'étonnant du fait que que la police n'est pas venue, Lorsa Lopez s'exclame: "quel bordel ce bled'" (36). Les hommes, se plaignant de la grève érotique rejettent "ce bordel où l'on a perdu le loisir de fabriquer son gosse' (76). Un autre mot qui apparaît souvent dans le

texte est "merde". Le père Bona se demande: "comment pouvons-nous bâtir la merde?" (46). Le maire explique la grève des femmes à Sarngata Nola en disant: "...nous sommes dans un monde où la popote est devenue de l'or. Chacun trouve sa merde absolument géniale" (72).

L'ébauche de l'hyperréel fait partie des stratégies linguistiques employées dans le texte. Son emploi relève de la volonté du romancier de communiquer à travers des images gargantuesques, la nature inacceptable et réactionnaire de la structure sociale. L'inégalité existant entre l'homme et la femme et l'exercice du pouvoir hégémonique néocolonial sont mis en lumière à travers l'hypobole et le fantastique. C'est ainsi que les os et la chair découpée des morts sont conservés dans le congélateur pour être reconstitués à chaque annonce de l'arrivée de la police:

> On les racla, on les lava, on les remit à leur ancienne place, à côté de la hache du crime, la bêche cassée, la pioche, les fourches, les couteaux de boucherie, les machettes, on plaça soigneusement les morceaux de drap et les crocs...On remit Elmano Zola dans le congélateur...on lui remit l'écriteau entre les dents et, sur les pieds toujours chaussés, le livre de prières du père. (56, 57)

L'hyperréel ici fait écho à la réalité sociale d'une Afrique agonisant dans les tenailles d'une élite patriarcale, corrumpue et incompétente.

L'emploi des mots dont la résonance est particulièrement violente complémente d'autres techniques linguistiques relevant de l'intention de mettre en relief la violence sociale. Les dimensions carnavalesques du langage se moquent éperdument du discours de l'autorité patriarcale et par leur nature même évoquent la dégénerescence sociale et l'anomie. Les mots et des expressions tels

que "foutaise" (33), "siècle foutu" (23) "juste fait pour brouter et déféquer" (22) "les jacquie-jacquots de l'épileptique" (56), "les jacquemartises" (125), la terre de la bâtardise" (129) abondent dans le texte. On pourrait constater également dans l'exubérance générale qui caractérise le langage textuel, une critique du discours régi et hégémonique de la patriarchie.

L'envie de se soustraire aux règles oppressives de la classe dirigeante se voit dans l'atmosphère de jouissance qui règne à Valancia. Des phrases qui font fi des règles grammaticales donnent d'avantage l'impression des gens à la recherche de la liberté. Suite à sa prestation, le nouveau venu, Salmanio Louti subit cette atmosphère contagieuse de carnaval et exulte: "Nous sommes arrivés. Sit down and do peace, there is no place sweet like no home" (*Sept solitudes* 73). Cette phrase fait irruption dans le texte et par son étrangeté, sa syntaxe et sa sémantique dissidente évoque une déraison déconstructive et libératrice. La relation entre la structure de la phrase et la position discursive est soulignée par Zima:

> On pourrait supposer que la structure de la phrase, de la plus grande unité analysée par la linguistique traditionnelle (de Bloomfield), est un phénomène neutre, situé au delà des antagonismes sociaux et des conflits idéologiques. Or cette supposition s'avère fausse lorsqu'on considère les débats et les conflits stylistiques du passé. La défense classiciste de la phrase "bien faite" a une fonction sociale, tout comme les tentatives romantiques et surréalistes pour dissoudre la structure phrastique, pour délivrer la parole des contraintes syntaxiques. (*Manuel* 119)

On dirait que Labou Tansi met en relief dans son texte, de manière frappante, une société caractérisée par la violence et l'anomie dont la victime principale est la femme. Par délà un

mimétisme facile, il situe son discours textuel au sein même d'une agonistique idéologique qui se révèle dans la sémantique du texte. Il nous importe par conséquent d'examiner, dans le chapitre suivant, les sociolectes qui se manifestent dans le texte et leurs implications idéologiques.

---

1. Voir l'article d'Esther Smith "Images of Women in African Literature: Some Examples of Inequality in the Colonial Period" (*Ngambika* 31).
2. Le mouvement de la négritude était animé à partir des annés vingt par Senghor, Césaire et le feu Damas. Voir *Négritude et situation coloniale* de Lilyan Kesteloot. Il s'agissait essentiellement de la valorisation de la culture et de la civilisation africaines et la contestation du discours colonial. Même si cette terminologie ne signifie pas toujours la même chose, on pourrait constater une préoccupation idéologique commune, définir l'Afrique sur le plan historique et revendiquer la liberté des peuples noirs. C'est en ce sens que nous employons ce terme dans le contexte de cette étude.
3. Dans *Coeur d'Aryenne* et *La palabre stérile*, Jean malonga et Guy Menga font respectivement une critique du colonialisme.
4. Voir *littérature et politique en Afrique noir* de Koffi Anyineffa. (121-149)

Chapitre 2

Analyse sémantique du roman.

L'analyse sémantique que nous envisageons ici portera sur le dégagement des isotopies textuelles et leur fonction interdiscursive plutôt que sur la mise en relief des sémèmes qui les composent. A un niveau purement linguistique "l'isotopie garantit l'homogénéité d'un message ou d'un discours. Elle peut être définie comme un <<plan commun>> rendant possible la cohérence d'un propos. Ce plan commun doit s'entendre comme la permanence de quelques traits minimaux" (*Analyse sémiotique des textes* 123). L'isotopie ne sera pas simplement un phénomène linguistique; en vertu de la nature même du langage, elle porte les empreintes des idéologies.

Le processus de la transposition et de la textualisation des réalités sociales ou des expériences humaines passe nécessairement par la médiation de l'imagination et de la poétisation. Le langage quotidien poétisé se vêt, dès lors, d'une étrangeté qui l'isole et le révèle dans sa transparence. Cette mise à nu de la dimension agonique du langage est immanente à la littérature. Barthes affirme par conséquent que:

> les forces de liberté qui sont dans la littérature ne dépendent pas de la personne civile, de l'engagement politique de l'écrivain, qui, après tout, n'est qu'un monsieur parmi d'autres, ni même du contenu doctrinal de son oeuvre mais du travail de déplacement qu'il exerce sur la langue. (*Leçon* 17)

Le langage, comme l'a démontré Saussure,[1] est une réalisation dimensionnelle de la langue qui, de nature, est une propriété sociale.

Les différentes manifestations discursives du langage ont été définies comme "sociolectes". Selon Greimas:

> les sociolectes sont ainsi des sortes de sous-langages reconnaissables par les variations sémiotiques qui les opposent les uns aux autres (c'est leur plan d'expression) et par les connotations sociales qui les accompagnent (c'est leur plan du contenu); ils se construisent en taxinomie sociale sous-jacent aux discours sociaux. (cité par Zima; 131)

Les sociolectes véhiculent par implication, des visions du monde ou des idéologies. On dirait que puisque dans ce roman, l'agonistique discursive est ancrée dans le sujet de la condition de la femme, les sociolectes principaux disputent essentiellement ce sujet.

De façon heuristique, nous dirions que les tentatives contestatrices se révèlent à travers les sociolectes féministes; mais il faudrait signaler en même temps que des idéologèmes patriarcaux qui constituent un contre-discours minent le projet idéologique. Il en résulte, non pas une contradiction discursive, mais une ambivalence qui émane d'une certaine prise de position idéologique. Dans ce chapitre, nous nous proposons la mise en relief des sociolectes du texte et le dégagement de leurs implications discursives.

2.1 Sociolectes féministes.

Le sociolecte féministe ici se réfère aux sous-langages mettant en valeur une vision du monde qui rejette essentiellement l'hégémonie discursive patriarcale. Il révèle la véritable condition de la femme et constitue par sa nature contestatrice, une partie intrinsèque de sa *praxis*. En dépit de la nature universelle de l'assujetissement de la femme, le sociolecte assume les couleurs

locales de son contexte puisque sa condition de possibilité immédiate est le cadre socio-historique où il fonctionne. L'identification du sociolecte suppose sa situation dans un contexte et la mise en valeur des conditions particulières qui l'ont engendré.

La primauté hiérarchique de l'homme vis à vis de la femme se montre une caractéristique importante de la plupart des sociétés humaines. Cette supériorité trouve son expression de base dans la structure familiale. La division stéréotypée des rôles, des responsabilités et des privilèges soulignent essentiellement ce fait. En Afrique contemporaine, cette hégémonie masculine devient de plus en plus contestée sur tous les plans.

Dans plusieurs sociétés humaines, la relation entre les sexes est déterminée par des positions idéologiques qui trouvent leurs justifications dans la culture et la religion. Ces prises de positions axiologiques s'expliquent et s'excusent en mettant l'accent sur la différence biologique existant entre l'homme et la femme. Dans beaucoup de cultures, on ne permet pas aux femmes de participer à certaines activités religieuses et sont considérées impures quand elles sont en règles. Zaourou et Ehouman, dans leur étude portant sur le fonctionnement du mythe dans la subordination de la femme chez les Dogons, révèlent que "toute femme en période de menstruation est systématiquement éloignée de la couche de son époux" (*Civilisation de la femme dans la tradition africaine* (110-111). Mais cette pratique n'est pas l'apanage des Dogons, car, comme l'affirment à juste raison les deux critiques, "on pourrait multiplier les exemples, mais quelque soit l'interdit considéré, une seule

constante demeure: en période de menstruation, la femme est frappée d'ostracisme" (110-111).

Dans *Les sept solitides de Lorsa Lopez*, nous apprenons qu' "il était interdit aux femmes de toucher l'anguille de peur qu'elles enfantent des monstres" (81). Il faudrait dire que de telles défenses s'inscrivent dans la ligne des stratégies phallocentriques destinées à contrôler et à dominer la femme.

Le fait que la différence biologique entre les deux sexes ne justifie pas la subordination de la femme est mis en lumière par Molara Ogundipe-Leslie:

> True, the biological identity of a woman counts and is real. But women, contrary to what some men (and most) think is more than a 'biological aperture'... Woman's biology is indeed an important and necessary aspect of her but it is not all she is and should not be used to limit her. (*Women in African Literature Today* 6)

La différence biologique en tant que justification de l'assujetissement de la femme est également contestée par Zaourou et Ehouman. Les deux critiques soulignent le fait que cette sorte de discours est effectivement un discours de pouvoir:

> chaque fois qu'une couche sociale, une classe sociale ou une nation, acquiert au détriment d'une autre couche, classe ou nation une position dominante concrètement explicable, la partie qui l'emporte entreprend *nécessairement* une propagande mystificatrice tendant à justifier *à posteriori* sa propre conquête... Avec l'habitude et le temps, l'idéologie du vainqueur qui a pénétré profondément dans les consciences, y compris dans la conscience même du vaincu, devient une force matérielle extrêmement difficile à combattre...le sort de la femme convaincue de sa propre impureté, de sa propre infériorité par rapport à l'homme, et bien d'autres choses

> encore ressemble au sort du Nègre jadis et naguère convaincu de sa propre inutilité dans le monde... (*La civilisation* 121)

Ainsi, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, les femmes essaient de déconstruire l'idée que la physiologie de la femme la rend inférieure à l'homme en décalarant à Sarngata Nola, accusé d'être exploiteur sexuel et économique des femmes: "nous venons te dire qu'à Valancia, les femmes sont aussi des hommes" (62). Mais ce sociolecte se remarque pour la première fois au moment de la mort du boucher, Elmano Zola, tué par les femmes pour ses prises de positions patriarcales. Cette même revendication deviendra l'un des slogans principaux de la révolution féministe qui se trame dans le roman et constituera un leitmotif du texte. Suite à la mort du révérend père Bona, nous apprenons qu' "Estina Bronzario avait rédigé l'épitaphe de sa belle main et les gens lisaient, ils essayaient de comparer cette main avec celles des mots donnés à manger au boucher: <<les femmes aussi sont des hommes>>" (129).

Cette tentative de faire abstraction de la différence générique entre l'homme et la femme relève du désir de faire éclater les présuposés basés sur la différence, car, selon Harris Memel-Foté:

> A l'idée de féminité se rattachent généralement toutes les valeurs négatives: la faiblesse biologique, la lâcheté morale, l'imbécilité intellectuelle, la pauvreté économique. A l'idée de virilité s'associent toutes les valeurs positives: la force, le courage, l'intelligence, la richesse. (*Civilisation* 164-165).

A travers leur déclaration les femmes exigent que les hommes et les femmes soient traités en tout d'une manière égale et sans aucune discrimination de la part de l'un contre l'autre. Cette critique sociolectale de la "différence biologique" comme justification de

l'infériorisation de la femme remonte à Beauvoir. Pour elle, ce n'est pas la constitution biologique, mais "l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation peut constituer un individu comme un 'Autre' (*Le deuxième sexe* 14). En affirmant que 'les femmes sont aussi des hommes', les femmes d'Estina Bronzario font écho à ces sociolectes féministes au sujet de la différence biologique entre l'homme et la femme.

L'hégémonie patriarcale se perpétue dans d'autres manières. Un problème fondamental des relations entre l'homme et la femme est celui qui porte sur le problème de la fidélité conjugale. Cette problématique est à la base même du drame d'Estina Benta dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Elle est censée avoir "donné" des poux à son mari. Pour cette raison, le mari affirme sa supériorité physique sur sa femme et elle finit par mourir. Si le recours immédiat de Lorsa Lopez --face à l'adultère de sa femme-- est son élimination physique, la femme ne dispose pas des mêmes moyens de redressement.

Or, l'infidélité conjugale n'est pas une pratique exclusive des femmes. C'est pour cette raison que la narratrice déclare: "Lorsa Lopez avait tué sa femme à la suite d'un incident que nous tous, de Valtano à Nsanga Norda, nous trouvions banal" (22). La protestation contre le pouvoir quasi absolu de l'homme est résumée par Estina Bronzario: "ne suffit plus qu'ils nous aient mises mammifères domestiques, maintenant ils nous tuent" (28). L'expression "mammifères domestiques" ici est une critique particulière du système familal au sein duquel la femme est réduite au statut d'une

domestique. L'héroïne de *La nouvelle romance* de Lopès, Wali, se lamente quand son mari déclare: "je veux une femme à moi, qui m'appartienne entièrement et qui reste à la maison pour s'en occuper, me préparer à manger, et accueillir mes amis, comme je le désire, à toute heure de la journée" (16). Dans l'une de ses lettres à son amie, elle se plaint de l'infidélité de son mari et de l'attaque physique qu'elle subit: "Il découche... Oh! quel scandale! Il continue à me battre" (140).

La nature discriminatrice de la façon dont la société en général conçoit l'adultère est mise en valeur par Simone de Beauvoir:

> la civilisation patriarcale a voué la femme à la chasteté; on reconnaît plus ou moins ouvertement le droit du mâle à assouvir ses désirs sexuels tandis que la femme est confinée dans le mariage: pour elle, l'acte de chair s'il n'est pas sanctifié par le code, par le sacrement, est une faute, une chute, une défaite, une faiblesse; elle se doit de défendre sa vertu, son honneur; si elle <<cède>>, si elle <<tombe>>, elle suscite le mépris; tandis que le mépris qu'on inflige à son vainqueur, il entre de l'admiration... le contrôle exercé par son entourage est beaucoup plus sévère que celui qui pèse sur son mari. (*Le deuxième sexe* 133, 373)

Ainsi, comme nous pourrons voir dans le cas d'Estina Benta, le mari va jusqu'à se considérer justifié de tuer sa femme:

> Sale bête! tu vas me payer cette vacherie...tant pis pour toi! Tu t'es voulue poupou, tu t'es voulue popote, je te fous popote...<<Il entre dans la porcherie, s'épongeant avec sa chemise rouge d'étincelles de sang et de viande...Tu t'es voulue poupe, je te fous poupe, sans tête ni queue. (29)

La scène évoquée ici d'une manière dramatique rappelle l'agonistique primordiale qui résulte de la relation inégale entre l'homme et la

femme. Liée à cette critique du contrôle absolu exercé par l'homme est la contestation discursive de la réïfication de la femme.

La notion que l'entité femelle mariée serait une propriété de son mari est primordiale dans la plupart des cultures africaines. Cette conception devient par conséquent une cible imporante du sociolecte féministe africain. C'est ainsi que le discours patriarcal proclamé à travers les T-shirts portés par les concubines de Sarngata Nola, "j'appartiens à S.N" (66) est vivement contesté par Estina Bronzario: "tu as des femmes que tu trimbales partout comme du bien de consommation. Tu les emploies comme des ustensiles domestiques" (65). Ailleurs, elle demande: "vous les avez libérées? (67)

A travers les images ébauchées ici, Estina Bronzario met le doigt sur le problème de la chosification de la femme. La non-acceptation de la femme comme sujet par l'homme serait l'une des conditions de possibilité de son oppression. Beauvoir met en valeur ceci dans *Le deuxième sexe*:

> ...chez la femme il y a, au départ, un conflit entre son existence autonome et son "'être-autre"; on lui apprend que pour plaire, il faut se faire objet; elle doit donc renoncer à son autonomie. On la traite comme une poupée vivante et on lui refuse la liberté; ainsi se noue un cercle vicieux; car moins elle exercera sa liberté pour comprendre, saisir et découvrir le monde qui l'entoure, moins elle trouvera en lui de ressources, moins elle osera s'affirmer comme sujet. (27)

La tentative de rejeter la prison de l'immanence où le discours patriarcal les encadre et de s'affirmer comme sujets transcendants devient un projet important pour Estina Bronzario et les autres femmes du roman. En conséquence, l'une d'entre elles revendique que:

"je suis venue au monde pour aimer ce qui est grand...qu'on me laisse vivre toutes mes tigresseries intérieures..." (109). Ce désir de s'assumer comme êtres transcendants est exprimé plus ouvertement ailleurs par les femmes: "nous sommes tous les enfants de la transcendance, nous voulons construire l'espoir de rêver un autre rêve... (171). Selon Estina Bronzario, c'est la volonté d'affirmer sa transcendance qui mène à la mort d'Estina Benta: "Salmano Ruenta a été tué par ses tics, Estina Benta pour sa transcendance... Tous les gens de ce village le savent" (114).

Un aspect intrinsèque de la réification de la femme est la pratique de la polygamie. Vivement contestée par le discours féministe africain, elle se montre encore ici un élément majeur de l'idéologie et de l'institution patriarcale africaine, critiquée par les sociolectes textuels. La nature outrageuse de ce système nous est présentée par la narratrice de manière quasi mélodramatique: "Sarngata Nola avait épousé toutes les femmes et fait signer aux nains un contrat de travail assorti de clauses de castration" (59).

La polygamie est donc l'une des démonstrations les plus évidentes de la nature hégémonique de la patriarchie. Au sein de la polygamie, la figure patriarcale, sans aucun prétexte, proclame avec arrogance sa maîtrise et sa domestication de la femme. Mais la révolte discursive des femmes devient de plus en plus courante dans les textes africains. Katherine Frank met en valeur ce fait dans ses références au roman de Mariama Bâ et celui de Flora Nwapa, *One is Enough*: "As is the case of *So long a letter,* what goads the heroine to action is the intolerable prospect of polygamy. When Obina takes a

second wife...Amaka packs up her things and leaves" (*Women in African Literature Today* 21)

De la même manière, le sociolecte féministe met en valeur ici l'injustice fondamentale inhérente au système polygame et exige la libération des femmes. Sangarta Nola déclare avec orgueil, par exemple, au sujet de ses épouses: "mes femmes à moi n'auront pas la liberté de passer les poux. Je vous souhaite de comprendre cette chose une fois pour toutes (62). Ailleurs, il réaffirme sa position: "elles n'auront pas le loisir de passer les poux" (78). Ce n'est donc pas étonnant que le sociolecte féministe s'attaque à l'institution de la polygamie: "les femmes allaient, venaient et revenaient dire à Sarngata Nola que l'âge de la femme broutée était révolu" (61). D'une façon plus directe et plus contestatrice, Estina Bronzario l'avertit: "je te laisse sept jours pour libérer tes femmes... Sinon, il t'arrivera un grand malheur" (61). Inutile de signaler ici que le mot "libérer" et sa forme substantive "libération" qui sont employés plusieurs fois par les femmes du texte font partie intrinsèque des vocabulaires constituants des sociolectes féministes.

L'inégalité regnant au sein des familles monogames est mise en valeur également par les femmes. Cette inégalité se manifeste même au niveau onomastique. La jeune femme mariée abandonne son nom de famille pour assumer celui de son mari. De nos jours, quelques femmes africaines décident de garder leurs noms de famille tout en portant ceux de leurs maris. Il faudrait dire que cette pratique qui devient de plus en plus acceptée par des femmes africaines ayant une éducation occidentale et appartenant à la classe professionnelle est propagée d'une manière plus radicale par

les femmes du roman. Lançant un défi à la culture patriarcale, elles déclarent que "les femmes qui se marieraient à Valancia donneraient leurs noms à leurs hommes" (44).

Mais le contexte familial ne fait que présenter en microcosme une condition dont l'envergure sociale est plus vaste. La réaction des autorités gouvernementales postcoloniales quant au sujet de l'oppression de la femme va d'une domestication subtile à l'hostilité ouverte. Les mouvements féministes et les intellectuels sont souvent méprisés et la réaction de l'homme moyen à l'assujetissement matériel et discursif de la femme reste dans la plupart des cas celui de l'insouciance.

En conséquence, la critique de l'attitude hégémonique de la bourgeoisie patriarcale se montre un sociolecte important du discours féministe africain. On pourrait voir que l'une des explications principales données par Estina Bronzario pour l'insouciance du gouvernement basé à Nsanga-Norda face à la mort d'Estina Benta est le fait qu'il s'agit d'une femme: "elle n'est pas venue, la police, parce qu'on n'a tué qu'une pauvre femme. Qu'ils nous prennent pour des lagotriches ou pour des lagans. Mais qu'il se foutent à nous tuer" (39). Lors de l'enterrement d'Estina Benta, Estina Bronzario évoque encore le problème de la discrimination institutionnelle contre la femme en criant: "parce que Estina Benta n'était qu'une pauvre femme" (42).

La dévalorisation de la femme se perpétue en dépit de son rôle incontournable dans toutes sociétés humaines. Le discours féministe tâche de réinstaurer la femme en valorisant la nature indispensable de son être pour la survie humaine. Luce Irigaray soutient que

"women who have given life and growth to others within themselves are excluded from the order of the same which men alone set up" (*Je, tu nous: Towards a Culture of Difference* 46). On ne pourrait pas affirmer que le féminisme africain rejoint essentiellement celui d'Irigaray,[2] pourtant les femmes d'Estina Bronzario tiennent le même discours au niveau sociolectal: "quand ils sauront que notre âme les met au monde, ils obligeront Sarngata Nola à libérer ses femmes" (66).

L'imagerie sexuelle qui se constate dans le roman proclame un message idéologique. L'acte sexuel devient le *topos* de l'agonistique discursive où la femme remporte la victoire. C'est ainsi que la narratice parle de l'époque où Estina Bronzario "enfermait les hommes dans la virtuosité de sa chair" (21). A plusieurs reprises, le vagin est présenté comme un drapeau doté d'un rôle discursif actif. Le père Bona déclare, par exemple, aux délégués qui lui sont envoyés par les hommes de Valencia: "le vagin n'est pas un engin à casser les humeurs, ni même une cornemuse à flûte, ni même un totorito, ni même un passe-margouille...le vagin, c'est la parole du seigneur en chair et os" (77). Même Sarngata Nola fait écho à cette perspective quand il affirme avec bravoure:

> le vagin n'est pas une boîte de Coca-Cola, ni un morceau de viande hachée: c'est le chemin de la liberté des peuples dans l'honneur et la dignité... le vagin n'est pas un essuie-flotte, ce n'est pas un chasse-mouches, ce n'est pas un alcool: c'est la volonté de Dieu en chair et en os... le sexe n'est pas un engin de panique, ni une balançoire, ni un lance-flotte, mais bien notre troisième oeil. (68)

L'une des raisons d'être de la fête organisée par Estina Bronzario est la mise en valeur de cette notion:

> De bouche à oreille, nous apprîmes que la fête avait été organisée pour jeter la honte sur Nertez Coma et Carlanzo Mana... Carlanzo Mana parce qu'il avait souffleté Fartamio Andra et lui avait dit que le vagin n'était pas un drapeau. << Nous en ferons un drapeau, avait dit Anna Maria. (115)

Lors de sa confrontation discursive avec Carlanzo Mana, officier du ministre de l'intérieur envoyé par le gouvernement patriarcal basé à Nsanga-Norda, on constate que ce sociolecte revient. On ne pourrait que se mettre d'accord avec Louise Fiber Luce quand elle soutient dans son article "Passages: The women of Sony Labou Tansi" que "female sexuality in *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* has been socialized and politicized, its politics inscribed in the following words 'même si... le vagin n'est pas encore un drapeau, nous avons choisi d'en faire le lieu sacré des coeurs à venir" (97).

On irait jusqu'à dire que l'idée de la grève érotique est un sociolecte féministe par excellence: "Fartamio Andra fixa à treize lunes le temps pendant lequel toutes allait se passer d'ouvrir leurs pagnes à un homme. Tant pis pour l'imbécile qui allait s'amuser à fouler aux pieds cette décision de la majorité" (43). Dans la plupart des cultures africaines, la fécondité de la femme, sa capacité d'assumer des responsabilités liées à la maternité sont valorisées. Colette Hueto déclare à l'égard de la femme africaine: "elle est source de vie...elle donne la vie, ouvre l'enfant à la connaissance des choses, des êtres vivants... (*Civilisation* 54). Les femmes qui refusent d'ouvrir "leurs pagnes" essaient de manière plus militante de souligner la position soutenue ici par Hueto. C'est dans ce contexte qu'on peut comprendre le vieillard qui plaide sa cause devant Bronzario: "je t'en prie Estina Bronzario, lève la grève. je me

fais vieux: Il faut bien que je laisse un buton sur cette foutue terre. Et comme ils vont te tuer, si tu ne lèves pas ta grève..." (112).

On pourrait donc voir que les mots et les actions des femmes s'inscrivent dans une perspective qui revendique la liberté de la femme. Les sociolectes dont elles se servent sont tantôt universels, tantôt particuliers au contexte social. Il faudrait pourtant dire qu'il existe aussi dans le roman des sociolectes antiféministes. Au niveau social, ces manifestations du discours patriarcal démontrent que le texte littéraire, tout en affirmant une idéologie ou une position discursive, met en valeur une agonistique. La mise en relief du sociolecte antiféministe du texte nous rapproche de l'implication idéologique du discours.

2.2 Sociolectes antiféministes

Les sociolectes dont il s'agit ici s'opposent au féminisme, ridiculisent ses revendications ou affirment l'hégémonie patriarcale. Nous dirions que dans ce roman, il existe principalement deux sortes de sociolectes antiféministes: ceux dont se servent les hommes et ceux employés par les femmes elles-mêmes.

La notion de la supériorité de l'homme par rapport à la femme octroit à celui-là des avantages et des privilèges. Ainsi, la femme qui n'accouche que des filles est méprisée et son mari est considéré malchanceux.[3] Etre homme constitue déjà une chance. Ce n'est donc pas étonnant que Salamanio fasse sa déclaration qui <<"offusqua Estina Bronzario": c'est beau d'être homme">> (74).

Lorsa Lopez, l'antihéros du texte se sert dès le début du texte d'un sociolecte antiféministe cher aux discoureurs phallocentriques.

Il rejette comme anormale la notion d'égalité entre l'homme et la femme. Pour lui, toute revendication de liberté de la part de la femme serait une conséquence directe de la colonisation: "depuis que dans cette ville les femmes s'amusent à devenir des hommes (c'est la faute aux Blancs; ils sont venus tout mélanger: la place du pantin, celle de l'épileptique et celle du niais) plus rien ne va plus... Mais moi je t'envoie au diable pour de bon" (28).

Face à la revendication féministe portant sur l'égalité onomastique des couples, Elmano Zola, le boucher, se lamente "qu'elles nous donnent les poux, tous les poux de la terre,... qu'elles nous donnent la vérole et tous les champignons du monde mais pas leur nom" (44). Inutile de dire ici que la réaction du boucher serait la réaction sociolectale de la patriarchie africaine. L'attitude du boucher transcende les classes sociales et les différentes étapes historiques que l'Afrique a connues. On dirait que l'hostilité discursive au sujet du féminisme qui se constate au niveau traditionnel se manifeste aussi dans les discours phallocentriques de la bourgeoisie dirigeante.

La position de Sarngata Nola, selon laquelle la polygamie est acceptable dans la mesure où elle permet aux femmes de jouir d'avantages matériels rappelle et résume une vision du monde patriarcale qui tient à l'idée que le nombre des femmes acquises par l'homme reflète son pouvoir économique. Se servant d'un sociolecte qui soutient que les femmes n'ont pas besoin de libération, il déclare "mes femmes sont libres" (68). En répondant à la délégation qui "alla parlementer" avec lui "en vue de la libération de ses concubines" (78) il leur demande:

> Quelle liberté voulez-vous leur donner? Elles chantent et dansent comme vos femmes, elles dorment et se lèvent à la même heure que vos femmes, elles mangent et boivent ce que bon leur semble, et comme nous tous ici, elles attendent la police. (78)

On dirait que l'attitude du maire rejoint celle de Sarngata Nola. Pour lui, les femmes n'ont pas besoin de revendiquer la liberté.[4] Les activités féministes des femmes seront simplement ennuyeuses: "Estina Bronzario est suffisament timbrée pour mettre n'importe quelle foutaise dans les poches de sa révolution" (72). Il ajoute qu'Estina Bronzario revendique la merde en expliquant: "nous sommes dans un monde où la popote est devenue de l'or: chacun trouve sa merde absolument géniale" (72).

La plupart des sociolectes antiféministes sont contestés par les femmes du texte. On dirait pourtant que les femmes se servent des sociolectes qui expriment des perspectives patriarcales. La position d'Althusser, selon laquelle "l'idéologie interpelle les individus en sujets" (cité par Zima; 23) devient pertinente ici, car en avançant des idéologèmes patriarcaux, les femmes elles-mêmes deviennent victimes et propagatrices inconscientes des sociolectes phallocentriques enracinés dans *la doxa*.[5]

Tout au début du texte, Estina Benta est désignée comme "pute" par les autres femmes: "il aurait pu attendre un autre jour avant de tuer sa pute" (22). L'emploi de cette expression, à plusieurs reprises par les femmes du roman, démontre une ignorance fondamentale quant à sa dimension discursive. Le mot "pute" est une expression de dérogation réservée aux femmes. Dans une situation ou il n'y a pas d'équivalent terminologique pour l'homme coupable du même délit, on

pourrait dire que l'expression affirme et célèbre la victoire discursive de la patriarchie. Ici, c'est le regard du maître -- pour reprendre la dialectique hégélienne -- qui se jette sur l'esclave, l'interpelle et le condamne. En se servant de ce sociolecte antiféministe avec condescendance, les femmes se jugent, se condamnent et acceptent, de manière implicite, les critères idéologiques phallocentriques.

La présentation d'une perspective sur l'ontologie humaine qui privilégie l'homme par rapport à la femme est un autre sociolecte patriarcal que les femmes du texte embrassent. Appartenant au discours doxologique, les mythes légitiment le pouvoir en place et tiennent à le perpétuer. Comme nous l'avons déjà souligné, l'hégémonie patriarcale est affirmée déjà à partir des mythes ontologiques qui surbordonnent ou dévalorisent la femme. La narratrice nous présente le même point de vue quand elle raconte l'histoire de l'origine de Valancia:

> les Karratontes vivaient sur la côte avant l'arrivée de nos ancêtres. Ils descendent de l'atlantosaure. C'étaient des hommes de très grande taille. On les appellait aussi des <<hommes-arbres>>... A leur époque, la semaine n'avait que cinq jours: les deux jours de travail, le jour du marché, le jour de fête et le jour de prière. Ils avaient inventé des vaisseaux construits avec de la lumière magnétisée qui les amenaient sur la lune et au délà d'un astre aujourd'hui disparu: la lune de padimontaure. (81)

On remarque que la figure de la femme est totalement absente ici. Il suffit de signaler qu'il s'agit simplement d'une évocation de plusieurs autres mythes qui tiennent à la primauté ontologique de l'homme.

On dirait que les femmes du roman n'arrivent pas à reconnaître la capacité de la femme de se réaliser sans la médiation des sociolectes antiféministes. Faisant écho à la notion patriarcale primordiale selon laquelle la femme est inférieure à l'homme, Estina Bronzario déclare à Carlanzo Mana qu'il n'est pas un homme et qu'il n'est "même pas une femme" (95). Bronzario accepte ici de manière implicite que la femme est inférieure à l'homme. Cette perspective relève des intertextes sociaux et souligne la complicité discursive historique de la femme dans la perpétuation de l'hégémonie patriarcale. Pêcheux explique le dilemme discursif auquel nous avons affaire ici en démontrant que "...l'interdiscours détermine la formation discursive à laquelle s'identifie le sujet dans son discours, et le sujet subit aveuglement cette détermination..." (cité par Zima 136).

La position dilemmatique de Bronzario se révèle encore quand elle affirme lors de la commémoration centenaire de Valencia: "il n'y a plus d'hommes dans ce pays, je fais fonctionner les femmes" (20). On rejoint ici la division stéréotypée des rôles qui aboutit à la définition et à la détermination arbitraire et répressive de ce qui constitue le rôle de la femme. Cette définition du féminin par l'homme est un instrument discursif employé par la partriarchie au cours de l'histoire. Dans la société africaine contemporaine, elle explique la subordination de la femme au niveau familial et public.[6]

De plus, Bronzario propage la prise de position phallocentrique qui consiste à voir l'homme comme le symbole du courage, de la fortitude et de la dignité. La femme qui possède ces attributs est présentée comme assumant des responsabilités et possédant des

qualités masculines. C'est ce qui explique cette phrase d'Elmunto Louma à l'égard d'Estina Bronzario: "le seul homme de la Côte est une femme" (34). Bronzario elle-même se sert du même idéologème quand elle affirme lors de sa confrontation avec Carlanzo Mana: "on n'enseigne pas aux animaux la notion d'homme" (95). Ailleurs, elle explique à Fartamio Andra, l'une de ses camarades: "je suis ce qu'on appelle ici une grande âme de la Côte, pour cela je ne peux rester la pure et simple femelle. J'ai appris à frapper sur la table: ainsi je me sens mieux faite à l'image de Dieu" (107). Il s'agit ici d'une subordination idéelle de la femme.

La narratrice se révèle un dépositaire de certaines notions stéréotypées propagées par *la doxa*. Les idées reçues, qui ne sont que des résultats discursifs de l'oppresion de la femme sont présentées comme vérités incontestables. Au sujet de la nature de la femme, elle affirme: "les larmes d'un homme sont pour une femme plus fortes que tous les vins du monde. Ses sanglots sont comme des coups de canon qui arrachent tout dans notre être fragile" (79). Cette notion de la fragilité a été déconstruite par Beauvoir: "depuis l'antiquité, satiristes et moralistes se sont complu à faire le tableau des faiblesses féminines...Il est frappant par exemple que les codes romains pour limiter les droits de la femme invoquent l'imbécilité, la fragilité du sexe" (*Le deuxième sexe* 1; 22). Il s'agit de promouvoir une dépendance psychologique résultant des circonstances particulières, en la présentant comme naturelle ou innée. Il faudrait aussi dire que la notion de la fragilité de la femme a été accentuée par le discours partriarcal au cours de l'histoire pour mieux la dominer. Nous avons donc affaire ici à ce que Barthes

dénomme la parole mythique. Dans *Mythologies* il met en valeur la dimension discursive du mythe:

> Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement il les purifie, les innocente, les fonde en nature et éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication mais du constat... En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie: il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse: les choses ont l'air de signifier toutes seules...Mais quoi, le mythe est-il toujours une parole dépolitisée?... On pourrait répondre avec Marx que l'objet le plus naturel contient, si faible, si dissipé soit-elle une trace politique... (252)

On pourrait constater que les mythes propagés par les femmes tendent à légitimer le pouvoir patriarcal. Comment expliquer donc l'ambivalence idéologique du texte? Quelle serait son implication par rapport au contexte social? Ces questions exigent nécessairement l'analyse de l'implication discursive des sociolectes textuels.

2.3 L'implication discursive.

Nous voudrions proposer, heuristiquement, que les contradictions idéologiques que nous venons de mettre en lumière relèvent d'une domestication du discours féministe. Par domestication, nous faisons référence à la façon dont *la doxa* mine le but discursif.

Les intertextes sociaux qui constituent les sociolectes du texte véhiculent des visions du monde qui ne mettent pas en question, d'une manière fondamentale ou radicale, la patriarchie. Le

savoir exhibé et propagé par les femmes du texte s'enracine dans un cadre doxologique conditionné et dominé par des idéologèmes patriarcaux. Grâce à l'historicisation des stéréotypes, la *doxa* s'assimile à la *sophia*.[7]

Ainsi, certaines féministes africaines refusent de se reconnaître comme telles de crainte qu'elles se trouvent rejetées par l'opinion publique dominée par la patriarchie ou mises au ban de la société. Selon Molara Ogundipe-Leslie: "...many of the african female writers like to declare that they are not feminists as if it were a crime to be a feminist" (*Women* 11). Ce refus d'auto-définition trouve sa condition de possibilité dans le fait que l'homme définit, depuis toujours, la femme. C'est ce qui explique, dans une grande mesure, l'assimilation des sociolectes antiféministes par les femmes d'Estina Bronzario. Cette incapacité de briser le carcan idéologique de la patriarchie s'explique également par leur acceptation de certaines tendances discursives des penseurs négritudistes.

Le discours négritudiste, la première véritable tentative d'auto-définition en Afrique, idéalise le passé africain et refuse de mettre en relief les antagonismes et les contradictions sociales qui pré-datent la colonisation. C'est ainsi que les femmes d'Estina Bronzario déclarent: "...nous accusions tous ce siècle foutu, ce siècle sans tête, ni queue, ce siècle de la foutaise. Nous pensions que l'homme avait si peur et si honte de l'homme qu'il devenait sans sève et imprévisible...Nous accusions les Blancs" (24-25). Les femmes se rendent victimes inconscientes de ce discours négritudiste, quand l'une d'entre elles, Anna Maria, dit à l'égard du père Roguerio: "les

Blancs et leur savoir, tu penses! c'est des cipayes, brouteurs de serpentine... Ils ne savent même plus regarder le soleil...Ils vivent une vie au garde-à-vous. Roguerio est homme, aussi dur que nous de la Côte..." (141). Cette perspective idéologique est corroborée par une autre femme: "tu ne vas pas prendre Roguerio pour un Blanc: il a eu notre gros coeur de salamandre. Il mange et boit comme nous; il sait ligoter son pipi au coin de la rue, comme nous; il danse son bon Dieu comme l'ont dansé les gens de la Lignée des Fondateurs; il ne nous cache pas ses concubines" (141).

On pourrait dire ici que les femmes expriment plutôt une approbation du fait que le révérend père a des concubines et ne les cache pas. Cette attitude négritudiste se révèle dans la position adoptée par Ojo-Ade au sujet du roman *Second Class Citizen* de l'écrivaine nigériane, Buchi Emecheta. Le critique refuse, comme le font les femmes des *Sept solitudes de Lorsa Lopez* de situer l'agonistique idéologique au niveau ontologique. Faisant une critique essentiellement négritudiste, il tient à l'argument que les colonisateurs sont foncièrement responsables de l'émergence d'une culture hégémonique:

> However, colonialism and its destructive tendencies have changed the norms of the colonized, have forever modified the person and the norms of the colonized...The fact goes for male and female...They say that the african woman is a slave, has always been a slave. An inferior being. A sexual object. A bedmate. A beast of burden. A victim of male viciousness. The cry went out for her freedom from enslavement by her Man. As if she has not been the depository of an authentic, independent culture. As if she has never been free to determine her destiny. (*On Black Culture* 177)

L'image ébauchée par Ojo-Ade ici renforce l'impression donnée par les femmes d'Estina Bronzario quand elles "accusent les Blancs".

L'analyse du champ épistémique du roman révèle le fait que Valancia, présentée comme une ville qui se rapproche du passé et de la tradition africaine se montre plutôt matriarcale tandis que Nsanga Norda, ville moderne et nouvelle capitale se montre, dans le texte, le bastion de la patriarchie. Cette idéalisation du rustique par opposition au moderne se constate dans cette référence[8] faite par Estina Bronzario à Valancia: "tous les gens de ce village le savent" (114). La narratrice nous explique qu': "Estina Bronzario n'était jamais parvenue à appeler Valancia une ville. Pour elle comme pour la majorité des femmes... Valancia allait rester un village jusqu'à la fin des temps (114-115). Ce qui découle du *faire taxinomique*[9] village/ville, Valancia/Nsanga-Norda est l'image d'une Afrique traditionnelle, où par rapport à l'Afrique d'aujourd'hui, la femme jouit d'une grande mesure de liberté.

Cette perspective qui ne serait qu'une domestication discursive de l'assujetissement de la femme est soutenue par un grand nombre des féministes africaines. Selon Katherine Frank:

> Flora Nwapa and Ama Ata Aidoo hold that it derives from the white man or, more accurately from the white man's wife and her helpless, dependent unproductive life in the colonies. According to this view, the European imperialists -- along with other social and political impositions -- also brought the norm of feminine subordination... (*Women* 15)

Il est incontestable que l'Afrique a dû subir des bouleversements axiologiques faute au colonialisme. Il faudrait pourtant noter que le sujet de la condition de l'oppression de la femme doit être examiné

au niveau ontologique et généalogique. La perspective du féminisme négritudiste dont il s'agit ici a été donc vivement contestée par d'autres critiques. Katherine Frank présente d'autres points de vue:

> Writers such as Buchi Emecheta and the critic Lloyd Brown, however, disagree and reject in Brown's words 'the image of the free spirited, independent African whose problems as woman flowed from colonialism rather than indigenous mores'. This false image is bandied from seminar to seminar and conference to conference until it has become one of the enduring clichés of African studies everywhere. (*Women* 16)

De plus, la nature simulacrationelle de l'argument du féminisme négritudiste est mis en relief par Ogundipe-Leslie dans son article "African Women, Culture and Development". Ayant admis que la colonisation a eu des ramifications axiologiques négatives sur la position de la femme africaine, elle situe le problème de l'oppression de la femme plutôt au niveau ontologique:

> This second mountain on the African woman's back is built of structures and attitudes inherited from indigenous history and sociological realities. African women are weighed down by superstructural forms deriving from the pre-colonial past. In most African societies, whether patrilineal or matrilineal, gender hierarchy or male supremacy or sex assymetry (or whatever term we chose to use) was known and taken for granted. Even in matrilineal societies, women were still subordinated to men, considered as second in place to men...men are still dominant in private and public life. The ideology that men are naturally superior to women *in essence* and in all areas affect the modern day organization of societal structures. The ideology prolongs the attitudes of negative discrimination against women. (133)

On dirait donc que dans la mesure où le texte démasque ou ignore cette dimension importante de la problématique, il se fait

victime de la domestication discursive propagée par les intertextes sociaux.

Ayant mis en lumière les sociolectes du texte, leurs rapports avec les intertextes sociaux et leurs implications idéologiques, nous tâcherons d'examiner, dans le troisième chapitre, la manière dont la structure narrative révèle davantage le discours textuel.

1. Voir *Cours de linguistique générale de Saussure*. (21) Nous employons le mot "langage" ici pour désigner ce qui est particulier à l'individu ou au texte. Au sens proprement saussurien, il s'agit de la "parole".

2. Les études d'Irigaray sur la nature discursive et hégémonique de la langue restent problématique dans la mesure où la dichotomie générique qui caractérise le français ne se constate pas dans la plupart des langues africaines.

3. *Ngambika*. (59)

4. *La civilisation de la femme dans la tradition africaine*. (13)

5. Le mot grec "doxa" dénomme ce que pense la majorité des gens. Cette expression platonicienne devient très utile quand il nous incombe d'établir la nature idéologique de ce qui, faisant partie d'une culture ou une tra dition, est pris pour acquis.

6 . *Tribaliques*. (7)

7 . Le mot "sophia" est d'étymologie grecque et signifie "sagesse". La distinction entre "sophia" et "doxa" remonte à Platon. Voir l'introduction faite par Abiola Irele à l'oeuvre de Paulin Hountondji: *African Philosophy: Myth and Reality*. (8)

8 . Dans son article intitulé "Passages: The Women of Labou Tansi", qui a paru dans *The French Review* Vol. 64, No 5, Avril 1991, Louise Fiber Luce met en lumière cette dimension discursive du roman; pourtant elle n'accentue pas sa fonction interdiscursive.

9 . Dans *Manuel* de *sociocritique* (133), Zima emploie cette terminologie greimassienne pour décrire un processus de classisification inhérent au discours ou à l'analyse discursive.

CHAPITRE 3

La structure narrative du roman.

Notre préoccupation principale ici sera de mettre en relief la manière dont la structure narrative du texte renforce la position discursive établie à partir de l'analyse sémantique. Tout en se mettant d'accord avec la conception de la narrativité comme "succession d'états et de transformations, inscrite dans le discours, et responsable de la production du sens" (*Analyse sémiotique* 14), nous voudrions proposer que la structure syntaxique souligne l'agonistique qui se manifeste déjà au niveau sémantique. Le lien entre le contenu sémantique et sa structure narrative est souligné par Zima:

> une fois que la classification a été définie comme un processus sémantique dans lequel des groupements antagonistes peuvent articuler leurs intérêts, il est presque impossible d'éviter la question de savoir comment ces intérêts se manifestent sur le plan (syntaxique) narratif. Cette question concerne le rapport entre la base sémantique du texte et son parcours narratif. (*Manuel* 122)

La notion du texte en tant que *topos* des discours agoniques est mise en lumière par Greimas. Il démontre que la structure narrative du texte renforce le message idéologique.[1] La sémantique textuelle détermine également les rôles actanciels. Ainsi, Greimas ébauche ce qui serait la structure narrative du discours marxiste en se servant d'un modèle actanciel:

Sujet.....Homme

Objet..... Société sans classe

Destinateur.....Histoire

Destinataire.....Humanité

Opposant..... Classe bourgeoise

Adjuvant..... Classe ouvrière (cité par Zima;123).

Comme l'a bien affirmé Zima (*Manuel* 124), la condition de possibilité de l'emploi de ce schéma actantiel au texte littéraire sera la mise en valeur des dichotomies discursives qui se manifestent dans un tel texte. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, les oppositions Homme/Femme Valancia/Nsanga Norda, Honneur/Déshonneur, Nature/Ordre constituent des motifs narratifs et décident des rôles actanciels. Nous pouvons donc, à l'instar de Greimas établir le *modèle actanciel* qui régit la narration. Le but ici sera de démontrer la manière dont les rôles actanciels véhiculent l'idéologie du texte. A partir des oppositions que nous venons d'établir, nous dirions que le modèle actanciel présenté ci-dessous rend compte de la nature discursive de la structure narrative.

Sujet..... Femme

Objet..... Egalité entre l'homme et la femme

Destinateur.....Prise de conscience

Destinataire.....Humanité

Opposant.....Discours patriarcal

Adjuvant..... Le discours féministe

Ayant donc établi le schéma actanciel, il s'agit d'examiner la mise en discours des oppositions au niveau narratif. Nous tâcherons de voir la relation entre le point de vue, les actants, la séquence narrative et l'idéologie du texte. Ces élements constitutifs de la structure narrative seront analysés à la lumière des deux

dichotomies idéologiques: le discours féministe et le discours antiféministe. Il s'agit surtout de signaler l'implication idéologique de l'agonistique. Notre hypothèse serait que la structure narrative révèle davantage la domestication constatée à partir de l' analyse sémantique.

3. 1 Structure narrative et discours féministe.

Le discours patriarcal en tant que narration est une structure idéologique qui fait abstraction de la voix de la femme. De la même manière, la femme ne figure pas comme actant principal de cette construction narrative. Ainsi, la définition, la détermination et l'interprétation de ce qui constitue la nature, la culture, les valeurs sociales, les acquis, et les grands gestes de l'Histoire étaient élaborés par les hommes. Inutile de signaler que ceux-ci sont présentés du point de vue masculin. Autrement dit, le discours phallocentrique conditionne les intertextes qui structurent la narration. Que la civilisation africaine réprime la voix féminine est déclaré à travers l'une des citations appartenant au romancier lui-même, placée en exergue du texte: "on a toujours pensé que l'Afrique était la civilisation de la parole. Je constate tout le contraire. Nous sommes vraiment la civilisation du silence" (*Les sept solitudes de Lorsa Lopez*; Exergue).

La structure narrative du roman de Labou Tansi tâche donc de contester le récit et la narration patriarcale. Il annonce son rejet du phallogocentrisme et sa recherche d'un autre centre, dès l'avertissement fait au lecteur dans la partie préambulaire du texte: "l'art c'est la force de faire dire à la réalité ce qu'elle n'aurait pu

dire par ses propres moyens ou en tout cas, ce qu'elle risquait de passer volontairement sous silence. Dans ce livre, j'exige un autre centre du monde, d'autres excuses de nommer, de respirer..." (Avertissement). Le fait qu'il s'agit dans le texte d'une narratrice et non pas d'un narrateur s'inscrit dans le projet discursif: celui de donner la parole à la femme.

3.1.1 Le point de vue.

Le point de vue narratif du texte illustre sa préoccupation discursive. L'art romanesque traditionnel privilégie l'emploi du pronom de la première personne du singulier ou celui de la troisième personne. Le roman africain participe de ces préférences diégétiques à l'instar de la littérature europhone. Les écarts stylistiques que l'historiographie romanesque révèle sont étroitement liés aux contestations des discours existants. Scarpetta explique que:

> l'<<impureté>> [n'est] pas seulement une dimension formelle ou stylistique, pas seulement une façon de répondre aux mythologies de <<l'art pur>> par le mélange des genres, ou d'assumer qu'aucun code ne soit jamais naturel [...], l'impureté si l'on veut, c'est aussi quelque chose qui touche à la façon de penser, à l'idéologie. (Cité par Janet M. Paterson; 79)

En se servant du pronom collectif "nous", la narratrice se veut la mémoire du drame historique de la femme. Elle signale également la nature universelle de l'oppression de la femme. Les femmes appartenant aux différentes couches ou classes sociales se voient confrontés essentiellement aux mêmes problèmes par rapport aux hommes. Il s'agit donc d'articuler cette position collective. C'est ainsi que toutes les femmes opprimées appartiennent à la même

ville, Valancia. Ce n'est donc pas étonnant que le récit commence par l'évocation du jour où "nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme" (13).

L'une des dimensions importantes du choix de point de vue réside dans le fait que les femmes arrivent à se positionner comme groupe opprimé par rapport à l'autre--le système patriarcal. L'emploi du pronom "nous" rappelle le pronom oppositionnel "eux". On dirait donc que l'agonistique discursive entre l'adjuvant et l'opposant se manifeste à travers le choix de point de vue. L'intention sera également la

> reconnaissance de la femme dans son altérité et son acceptation comme sujet ...le discours féminin remet en cause le métarécit patriarcal. Aussi la quête de nouvelles formes se conjugue-t-elle étroitement à une visée téléologique qui inscrit dans le texte même la reconnaissance de l'altérité de la femme. (*Etudes littéraires* 78)

Vers la fin du roman, la narratrice inscrit son drame personnel dans la condition générale de la femme et adopte le pronom de la première personne. A travers ce point de vue, elle souligne le fait que la lutte de la femme est à la fois collective et individuelle. Cette perspective est illustrée par son rejet de son mari suite aux aventures extra-conjugales de ce dernier. Mais l'implication discursive du point de vue devient plus significative lorsqu'on l'examine par rapport aux actants romanesques.

3.1. 2 Actants romanesques.

La notion de l'actant dont il s'agit ici relève de la conception sémiotique qui présente le personnage comme constituant sémique[2] . Ainsi, l'idée de l'actant ne se limite pas à la conception

traditionnelle de l'acteur ou du personnage. En mettant en lumière la notion greimassienne de l'actant, Zima explique que: "l'actant peut être un individu ou une collectivité (ou une force de la nature, un sujet humain ou un objet et se définit par rapport à la fonction qu'il remplit dans une séquence narrative particulière" (*Manuel* 122).

Si le pronom "nous" recouvre essentiellement les femmes, il faudrait dire également qu'il présente les femmes comme sujet narratif impliqué dans l'agonistique topologique entre Valancia et Nsanga-Norda. Valancia nous est présentée comme une ville de la Côte qui privilégie la voix féminine tandis Nsanga-Norda représente la corruption et l'hégémonie patriarcale. Cette opposition topologique est un aspect important de la structure narrative du texte. Elle révèle la narration comme "structure discursive[3]" (*Manuel* 123). Selon Louise Fiber Luce:

> Sony Labou Tansi has structured *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* on a set of antithesis: on the one hand, the inland capital of Nsanga-Norda, a modern city of corruption and decay; on the other, the coastal town of Valancia, a community valuing traditional social patterns. These antithetical settings contribute to a politics of matriarchy which sets itself against the abuses of patriarchy and neocolonialism. (742)

Cette opposition idéologique se manifeste dès la première page du roman. On dirait, par conséquent, que Valancia et Nsanga-Norda constituent dans une grande mesure, des actants narratifs. On pourrait voir, par exemple, qu'il y a une divergence de perspective en ce qui concerne l'interprétation du monde naturel. Suite au cri épouvantable de la terre, la narratrice explique au lecteur que "nous de la Côte, avions appelé cette étrangeté <<le cri de la falaise>>. Les gens de Nsanga-Norda avaient parlé de <<rire de la falaise>>, mais

cela montrait bien leur stupidité indécrottable" (13). On dirait que pour les femmes de Valancia la terre "crie" et fait une protestation contre l'hégémonie patriarcale tandis que pour les hommes de Nsanga Norda, elle "rit" et confirme la "justice" de leurs actes. Cette polarisation exégétique se constate ailleurs:

> les chiens aboyaient sur la mort qui passait dans les rues, du moins telle était l'intention que leur prêtaient les gens de Nsanga-Norda. Nous de Valancia donnions une autre explication aux aboiements redoublés à l'heure où Sacayo Samba avait trahi la Côte en mangeant de la viande de salamandre" (90).

Sur le plan actanciel, Valancia symbolise la promotion de la justice, la résistance à l'oppression tandis que Nsanga-Norda représente la dégradation culturelle, la patriarchie et le néoconialisme. En conséquence, l'univers romanesque attribue l'honneur, le courage, la solidarité à Valancia et par extension aux femmes. La ville de Nsanga-Norda, elle, incarne les valeurs négatives.

C'est ce qui explique le refus d'Estina Bronzario de continuer à servir le gouvernement comme maire de la nouvelle capitale après la décapitalisation. Elle lance son défi à l'émissaire de Nsanga-Norda: "circulez monsieur...je ne suis pas votre poubelle! Née dans l'honneur, je mourrai dans l'honneur" (16). Elle explique également au juge Marcellio Douma: "nous sommes un peuple d'honneur et de fierté. Nous avons derrière nous sept siècles d'histoire dans la dignité. La Côte mange le poisson, Nsanga-Norda mange la viande. Qui ne le sait pas?...Nous de la Côte, nous raisonnons et vivons sur l'honneur. Ce qui n'est pas le cas des carnivores de Nsanga-Norda, juste faits pour brouter et déféquer" (21-22).

Dans le roman, tout ce qui relève de Nsanga-Norda porte l'insigne du Mal. La jeune Valancienne qui tombe amoureuse du révérend père Bona est donc avertie: "<<va à Nsanga-Norda, ce pays des hommes qui descendent du singe, nous on descend du dinosaure. Là-bas tu pourras aimer qui tu veux sans vergogne. Ici, l'amour, c'est tout d'abord et avant tout une affaire d'honneur" (48).

On pourrait également voir que dans l'univers romanesque, certains attributs négatifs sont attribués à Nsanga-Norda. Les Valanciens parlent de la "fièvre de Nsanga-Norda" (32), "de vrais poux de Nsanga-Norda" (35), "la batardise des gens de Nsanga-Norda" (43) , "la vérole de Nsanga-Norda" (90), la cruauté aveugle de Nsanga-Norda" (114), "les menstruations continues ou le mal de Nsanga-Norda" (43). On pourrait multiplier les exemples figuratifs soulignant cette dichotomie entre le monde dominé par les femmes et celui qui est contrôlé par les hommes. Puisque le récit nous est présenté du point de vue féminin, la narration devient le lieu même de l'objectification de l'homme, primordialement présenté comme sujet.

Une autre caractéristique importante de la différence entre les rôles actanciels de Valancia et de Nsanga Norda est la dialectique tradition-modernité ou nature-artifice. A ce sujet, Fiber Luce identifie trois dimensions principales. Pour elle, Valancia s'attribue les valeurs communautaires de l'Afrique précoloniale. Ainsi, le crime de Lorsa Lopez est considéré comme un crime communautaire: "paraît que c'est un crime communautaire" (34). L'individualisme qui crée une situation où personne ne vient au secours d'Estina Benta

lorsque le mari est en train de la battre est condamné par le prêtre: "vous étiez là lorsque Lorsa Lopez tuait sa femme" (77). Selon Luce:

> looking first at traditional African social structures, one finds that they are represented by the community in Valancia itself. The text clearly states that Valancia "allait rester un village jusqu'`a la fin des temps" (115). The village because of its size nurtures group harmony, group responsibility and group cohesiveness. Or as the narrator reminds the reader, the qualities that bind the village are commonality, solidarity and tolerance. (743)

Inutile d'expliquer que Nsanga-Norda signifie la négation de toutes ces valeurs.

L'harmonie avec les forces de la nature serait l'un des traits principaux de Valancia. Les gens de Valancia établissent des correspondances immédiates entre les événements sociaux et les manifestations naturelles. Les "cris de la terre" (13,14), "les monstres" (17,153) font partie intégrante de l'actant collectif que représente Valancia. A juste raison, Luce constate davantage que:

> another characteristic of a traditional society found in Valancia is the city's harmonious integration with the natural world. The reader learns from the heroïne, Estina Bronzario, that "la terre nous marque. Elle nous met au monde. Et à cause de cette Côte, de ses pierres, de sa falaise, de ses eaux pleines de magie et d'âme, j'aurais été jusqu'`a mon assassinat loyale comme ils ne le sauront jamais à Nsanga-Norda, loyale avec eux autant qu'avec mes odeurs de femmes" (109-110). When Valancia and the Coast are under siege, the cliff s'était mis à prêcher. A chanter presque" (13) and later we will hear it "pleurer" and "rire." The Valancians' kinship with the natural world soon takes on mythic proportions. (743)

On pourrait aussi voir que l'hégémonie de la raison et du modernisme est propagée par Nsanga-Norda tandis que Valancia accepte les mystères de l'univers. La critique du logocentrisme

occidental qu'on constate dans le texte s'applique aussi à Nsanga-Norda:

> le temps des Blancs est fini. Reste celui de l'homme. Mais comment leur dire ça à ces cons? Ils sont presque aussi niais que les gens de Nsanga-Norda. Allez donc y penser: comme eux, ils descendent du singe. Quelle niaiserie: ils ont emporté la terre de l'île des Solitudes chez eux pour savoir pourquoi le rocher de la quadrilla pousse comme un arbre toutefois qu'on le coupe. (51)

Il faudrait aussi dire que tous les produits qui relèvent de l'industrialisation sont présentés comme appartenant à Nsanga-Norda: "Le chirurgien-esthétique Carlanza Yema reconstitua fidèlement la défunte, avec de la glu de Nsanga-Norda" (40). C'était "aussi Estando Douma de Nsanga-Norda qui avec de la glu et de la mousse de phoque gelée avait fabriqué un vagin portatif" (44). L'un des impléments utlisés par les écologues est décrit comme appartenant à Nsanga-Norda: "ils croient qu'ils vont expliquer le cri de la falaise avec leurs fourches de Nsanga-Norda. Quelle naïveté!" (51)

Par opposition aux gens de Nsanga-Norda, les Valanciens accepte les dimensions énigmatiques de la vie:

> Valancia integrates the natural and the human world, it also accepts the mysteries of the universe. Its citizens know that "l'énigme est la plus belle explication du monde" (51). Nsanga-Norda, on the contrary, needs to deconstruct and unravel the world's mysteries, whether they are the mysteries of science or the psyche. (Luce; 743).

La narratrice signale également que la résistance à la patriarchie et à l'impérialisme est primordiale à Valancia:

> la police nourissait un vieux grief contre nous et notre cité: nous et nos pères, enfants de merde qui bouffions la perche alors que les vrais mangent la viande, nous et nos pères, notre tête dure et nos soulèvements sur soulèvements, notre vieille idée nationalitaire, nous n'avons jamais plu aux autorités. (63)

Cette dichotomie se révèle davantage à travers la position des deux *topos* idéologiques au sujet de l'impérialisme. Les Valanciens sont présentés comme contestataires tandis que les gens de Nsanga-Norda représentés comme les forces de la rétrogression: "tous les étrangers se mirent à nous haïr, nous, notre pays et nos lois. <<C'est une idée des gens de la Côte, ces mangeurs de perches! Alors que les gens de Nsanga-Norda sont plus logiques>> (14). L'idée que la femme serait plus concernée par le drame africain est exprimée par Wali, l'héroïne de *La nouvelle romance* de Henri Lopès: "...mais nous les femmes avons un rôle particulier à jouer dans cette entreprise. Car les véritables esclaves qui ont intérêt à la grande lessive de l'Afrique, ce sont les femmes" (193).

Il faudrait dire que dans le roman, les femmes en tant que sujet deviennent les initiatrices des actions et des décisions qui structurent le discours narratif. L'attitude contestataire des femmes à l'égard du gouvernement patriarcal basé à Nsanga-Norda se constate dès le debut. Elles ne sont pas simplement des témoins passifs d'un drame historique, elle participe en tant que sujet dans sa structuration. Ce sont elles qui insistent sur la commémoration centenaire de Valancia--ville dominée par la présense féminine en dépit de la désapprobation gouvernementale: "elles avaient barricadé la route du bayou et celle qui longeait le bosquet du côté du lac. Elles

avaient stocké force liqueurs dans le hangar construit lors du dernier centenaire..." (20).

En tant qu'actant, c'est le personnage d'Estina Bronzario qui véhicule le plus le discours féministe. Il s'agit ici d'une figure matriarcale dont la présence sert à reconstruire l'Histoire. La prise de conscience discursive qui déclenche la révolte des femmes est provoquée par elle:

> Elle avait renversé tous les plats, jeté dans la rue les méchouis, les soupes, les sauces, avait donné un grand coup de pied au bouquet de glaïeuls...Elle avait donné un autre coup de pied aux tulipes rouges aux pivoines... Elle avait renversé les marmites prévues pour les concours de bouffe et les bidons prévus pour les concours de beuverie... Pas question de fêter pendant qu'elle gît sous les draps... (25)

Fiber commente son rôle actanciel en le situant dans la ligne des figures matriarcales des textes africains:

> Estina's role is not an unfamiliar one in West African Literature. Like Ousmane's Penda or Mame Sofi in *Les Bouts de bois de Dieu* or Salla Niang in Aminata's Sow Fall's *La Grève des Bàttu*, Estina Bronzario is a strong, disciplined and determined leader... her first act after the decapitalization of Valancia, for example is to defy her own town's mayor and the authorities in Nsanga-Norda. She rallies the women to plan a centenary celebration for Valancia. Her pride in the community's history and her understanding of the need for collective continuity are part of her matriarchal lineage, the latter described in extended passages by the narrator. (744)

Estina Bronzario devient donc une construction sémique dont le rôle actanciel est de subvertir la structure de la narration historique en remplaçant la figure du père.

Les gestes et les actions de Bronzario constituent le rôle discursif le plus célébré du texte. Issue d'une tradition matriarcale

où la figure de la mère est privilégiée, elle fait référence, maintes fois dans le texte, à sa grand-mère mais rarement à ses ancêtres masculins. Il s'agit donc d'une stratégie narrative qui subordonne le récit patriarcal. A plusieurs reprises, la narratrice décrit les autres femmes comme des disciples de Bronzario: "Estina Bronzario et les femmes, par pure et simple tête dure s'activaient à organiser le centenaire interdit par les autorités" (19-20).

En tant qu'incarnation de la présence féminine, elle initie l'action de la résistance à l'hégémonie patriarcale en l'inscrivant dans les rites traditionnels:

> Elle nous demanda à toutes trois d'approcher et de cracher dans le mortier, trois fois de suite, de prendre la terre de nos aïeux, de la jeter dans la salive crachée et de piler le tout en murmurant: <<Femme d'honneur, sang de parole.>> Saisies par une indicible secousse nous nous mîmes à danser le chahut des grands de la Côte. Je sentis mon corps tout léger. Comme si j'avais été libérée des forces de la pesanteur. En même temps que j'étais habitée par un sentiment de volupté et paix absolue... Je ne me suis jamais sentie aussi vraie, aussi heureuse, aussi mêlée aux choses (21).

Ailleurs, le rôle discursif de Bronzario en tant qu'actant est soulignée. Se servant d'un terme militant et quasi révolutionnaire, la narratrice valorise l'action de Bronzario:

> Ce soir-là, Estina Bronzario appela dans sa chambre toutes celles qu'elle nommait son état-major: Fartamio Andra, Marthalla, Anna Maria, Nelanda, Sonia O. Almeida, Fartamio Andra do Nguèlo Ndalo et moi. Une place état vide: celle d'Estina Benta. A la place vide, Estina Bronzario avait allumé un immense cierge rouge dont la flamme pourpre dansait une étrange immobilité...le temps d'Estina Benta est venu... (38)

On pourrait parler ici d'une tentative idélologique d'inscrire la femme dans l'histoire. Sa décision d'enterrer la défunte, au cas où la police ne vient pas, exprime son rôle en tant que sujet. Mais il faudrait dire que ce rôle avant-gardiste ne se limite pas à la défense des droits des femmes. Bronzario, en tant que propagatrice et continuatrice des valeurs traditionnelles se veut la championne de toutes les opprimées. C'est ainsi qu'elle décide de faire enterrer les étudiants fusillés par les agents du gouvernement en dépit de l'objection de ce dernier:

> Tous les cadavres portaient une bande blanche nouée autour du front, avec cette inscription à l'encre de Chine: <<ne tirez pas: nous sommes la Solidarité. >> (Il y eut trois mille quarante-quatre bandes blanches quand une semaine plus tard, contre toute attente, Estina Bronzario décide d'enterrer malgré l'interdiction des autorités.) (16)

Puisque la structure narrative privilégie la voix et la présence de la femme, la domination patriarcale est subvertie et le masculin est objectifié et carnavalisé. Cette stratégie fonctionne à travers le rôle discursif d'Estina Bronzario. Lors de sa discussion avec le notaire du gouvernement, nous apprenons que:

> Comme le notaire du gouvernement voulait insister, elle jeta sur son visage gouvernemental une salive mêlée de tabac, d'anis et de piment. (Estina Bronzario croquait le piment au lieu de la cola parce que, disait elle, le piment maintient la jeunesse intérieure de la femme.) (16).

Nsanga-Norda, bastion du gouvernement phallocentrique est ciblé de la même façon que ses fonctionnaires. Après son arrivée à Valancia, Carlanzo Mana tuera Salamnio Ruenta, le crieur public. La cronfontation qui en résultera est précédée par le geste dramatique de Bronzario: "elle cracha une forte salive dans la direction de

Nsanga-Norda à l'heure où Armano Yozua criat l'appel à la prière, et sortit de chez elle" (92). Face à Carlanzo Mana:

> Elle retroussa ses jupons et lui montra sa poupe en frappant trois fois le pied gauche au sol. Puis elle cracha: deux fois dans la direction de Nsanga-Norda et une sur le visage de l'homme...Estina Bronzario mangea le pain et but la tisane, mais ne mangea pas la viande: elle cracha dessus avant de la jeter dans la direction de Nsanga-Norda (95, 96).

Il s'agit ici d'une mise en ridicule de l'autorité patriarcale qui se pratique plusieurs fois dans le roman. Le contrôle qu'elle exerce sur toute la Côte se révèle une fois de plus quand l'autorité gouvernementale décide de construire une forteresse à Nsanga-Norda pour harborer le monstre pêché par Fernando Lambert et Luizo Marinès Lopès, gens de la Côte: "A Nsanga-Norda, avaient d'abord estimé les autorités... Pas question, avait fait savoir Estina Bronzario qui menaça de donner un ordre de suicide collectif à la population de Golzara.>>

La figure matriarcale que représente Bronzario domine la structure narrative. Tous les épisodes romanesques tournent autour de sa personnalité et ses actions contituent des leitmotifs du discours textuel:

> On parlait de trois choses sur toute la Côte et même à Nsanga-Norda: de Sarngata Nola qu'on allait tuer mais personne ne savait quand ni par qui; du poisson à la tête de mort qui prenait de plus en plus de place dans la vie des gens... d'Estina Bronzario qui en faisait voir de toutes les couleurs aux gens de Nsanga-Norda, à Carlanzo Mana et aux hommes et qui était devenue le symbole des peuples de la Côte, de la dignité et du courage. Dans toutes les villes de la Côte et même à Nsanga-Norda on avait une plazia de Bronzio. (105)

La dimension héroïque de Bronzario représente, sur le plan discursif, une tentative de mettre en lumière les sacrifices que les femmes ont dû faire pour la liberté des peuples.[4] Elle prévoit sa mort de la main du gouvernement de Nsanga-Norda, mais tient à éterniser la lutte contre la patriarchie et le néoconialisme à travers la façon dont elle sera enterrée et l'épitaphe qui sera gravé sur sa tombe:

> Ils vont me tuer, dit Estina Bronzario à Fartamio Andra, sa femme d'oreille. Enterrez-moi sans attendre la police; mettez la tête (s'ils me laissent) dans le sens d'Afonso et les pieds dans la direction de Nsanga-Norda... Enterrez-moi dans la falaise sous les ailes du quartorzième cyprin, entre le cinquième et le sixième menhir, sous la onzième jubarte. Mettez-moi deux mètres de terre, et gravez ceci sur la pierre: "prête à vivre.>>. (107)

La structure narrative du texte privilégie d'autres actants secondaires dont la fonction discursive complémente celle de Bronzario. Fartamio Andra est un exemple pertinent à considérer.

Le rôle de Fartamio Andra rejoint celui de la griotte traditionnelle. C'est elle qui raconte l'histoire de la mort d'Estina Benta. Inutile de dire qu'elle dramatise les événements pour mieux mettre en lumière la nature dilemmatique de la condition de la femme. Il faudrait ajouter aussi que sa façon de présenter l'épisode est une mise en abîme du style tansien. Elle privilégie l'expression imagée et émotive: "avec un art qui ne pouvait sortir que de sa bouche, Fatamio Andra nous raconta l'assassinat, usant des mots qu'elle seule savait trouver, variant souvent le ton car, disait-elle, l'art de nommer est d'abord et avant tout art de ton" (27).

Son rôle discursif se révèle davantage quand elle tâche de souligner la dimension idéologique de la mort d'Estina Benta. Elle tient à immortaliser Estina Benta et la lutte féminine en suggérant que la place publique porte son nom: "Fartamio Andra proposa que la place publique portât le nom de la défunte" (42). De surcroît, c'est elle qui fixe la date limite de la grève érotique. Les gestes et les actions de Fartamio Andra complémentent celles de Bronzario. Après le refus de Sarngata Nola de libérer ses femmes: "Fartamio Andra secoua son vertugadin en signe de malédiction et cracha trois fois dans la direction de Nsanga-Norda... puis s'éloignait avec toutes celles qui l'avaient suivie" (62).

Puisque le récit donne la parole à la femme, ce qui est censé être le rôle primordial de l'homme est décrit. L'autorité patriarcale est subvertie et les hommes deviennent sujets de discours: "aucun homme n'osa prendre la parole: tous voulaient éviter d'exciter les femmes. Elles étaient si nombreuses qu'elles auraient pu demander aux hommes de vider les lieux..." (42).

On dirait donc que par rapport aux femmes, les hommes du texte sont dépouillés de toute paraphernalie du pouvoir. Le maire de la ville est présenté comme un individu naïf qui est perpétuellement en train de reconstituer la scène du crime en attendant la police.[5] Ce manque de pouvoir est mis en lumière sur le plan symbolique par son incapacité de coucher avec sa femme:

> le maire se sépara de sa femme Leonora Dosandoval: il n'avait plus à la place du bâton de procréation, qu'un crouton de chair écaillé qui bavait sans arrêt. Ainsi était le maire: son coeur pris par l'argent et la crainte de perdre sa mairie, sa pisse confisquée par l'Abyssinienne et sa tête grignotée par une

> grosse paire d'oreille qui dansaient le chahut et faisaient rire Salmano Ruenta. (41)

Un autre personnage mâle dont la figure revient dans le texte, Marcellio Douma est également ridiculisé: "on avait donné au juge Marcellio Douma le surnom un peu dur de <<copie conforme du maire>>. Parce que ses oreilles, à lui aussi, dansaient".

Le rôle donné au père Bona, n'est pas celui traditionnellement donné au prêtre dans la littérature africaine.[6] Ici, le prêtre ne s'impose pas comme figure autoritaire. Au contraire, il soutient la cause des femmes et accepte leur autorité.

L'image du maire, du juge et du révérend père qui s'agenouillent devant Estina Bronzario serait le comble du renversement idéologique des rôles: "que vas-tu faire Estina Bronzario? vint s'indigner le père Bona à genoux devant elle... le maire et le juge vinrent à leur tour s'agenouiller devant Estina Bronzario, la priant et la suppliant" (119-120).

En tant que représentant de Nsanga-Norda, Carlanzo Mana apparaît dans le texte comme adjuvant. Il explique sa mission à Estina Bronzario:

> Ils m'avaient demandé de te réduire en poudre, dit Carlanzo Mana. J'ai tué Salmano Ruenta. Son odeur me regarde dans les yeux. Et eux me demandent de fabriquer un autre meurtre. Je préfère qu'ils me tuent, Estina Bronzario, plutôt que de me souiller le coeur et les mains dans la chair du peuple en tuant ta chair enragée. Et je sais qu'ils me tueront. (134)

Il finit pourtant par être converti à la cause des femmes et sera tué à son tour par les gens de Nsanga-Norda.

On pourrait donc voir que la structure narrative, au niveau actanciel, tient à contester le récit patriarcal. Cette subversion du

discours phallocentrique est faite à travers la mise en scène des actants dont les rôles et les fonctions constituent une ridiculisation du discours hégémonique. Cette stratégie narrative se révèle davantage au niveau de la séquence narrative.

3.1.3 La séquence narrative.

Nous entendons par séquence narrative, la structuration logique et successive des énoncés narratifs. L'implication discursive de celle-ci est étroitement liée aux rôles actanciels. Le rapport complémentaire entre les deux est expliqué dans *Analyse sémiotique des textes*:

> décrivant la composante narrative d'un discours, on est sensible à la relation réciproque des personnages (les rôles actanciels) et à la succession des états et transformations qui les caractérisent dans le discours. L'élément de base de cette description est l'*énoncé narratif*... (60).

Notre but essentiel est de situer le sujet du discours par rapport à la séquence narrative car: "du point de vue du sujet d'état, l'énoncé narratif enregistre une transformation de l'état... il s'agit d'une acquisition de valeur (restauration par rapport à une situation initiale déceptive... ou d'une perte de valeur (dégradation par rapport à une situation initiale positive...") (*Analyse* 61). Ainsi, notre hypothèse serait que la répartition du texte en sept parties constitue l'une des stratégies narratives privilégiant la perspective féministe.

Dans son *Manuel de sociocritique*, Zima souligne le fait qu'il existe un lien entre les rôles actanciels, les dichotomies sociolectales et la "causalité du récit". Comme point d'appui, il cite

l'étude des romans *James Bond* faite par Umberto Eco dans les années soixante:

> Partant de certaines oppositions actancielles comme *Monde Libre/Union soviétique* et *Grande Bretagne Pays /non anglo-saxons* qu'il complète par d'autre dichotomies comme *Devoir /Sacrifice* ou *Risque /Programmation* (sans distinguer le niveau sémantique du niveau des actants), Eco révèle le lien entre les choix sémantiques de l'auteur et la causalité de son récit. (124)

Notre tâche ici consiste à voir la position finale du sujet idéologique par rapport à l'adjuvant. Celle-ci se dévoile à travers la séquence évenementielle.

La première partie du texte s'intitule "Estina Benta". C'est dans cette section du récit que Lorsa Lopez tue sa femme et déclenche l'agonistique qui constituera la thématique majeure du roman (22-29). Le romancier signale, dans cette section, le drame central du texte à savoir la mort d'Estina Benta et la prise de conscience que celle-ci provoque chez les femmes. Le rôle idéologique d'Estina Bronzario est annoncé à partir de cette section du texte et la femme, en tant que sujet du discours prend la parole et conteste le discours patriarcal (25, 26,27, 39,38). La mort du boucher révèle le nouveau pouvoir féminin (44).

La deuxième section présente l'ensemble des événements qui caractérisent l'arrivée du comédien/chanteur, Sarngata Nola (55-59). Nous assistons ici à la défense des valeurs matriarcales à savoir l'exigence faite par les femmes au sujet de la libération des femmes-esclaves de Sarngata Nola et la critique de la réification de la femme (61, 62, 65, 67). C'est en ce moment qu'on assiste également à la confrontation entre le gouvernement representé par

Carlanzo Mana et les femmes d'Estina Bronzario (86, 92, 93, 95). La position discursive phallocentrique du gouvernement est soulignée et le fait que Carlanzo Mana finit par être converti prévoit une victoire éventuelle pour les femmes.

La troisième partie du texte intitulée "Estina Bronzario" est consacrée à la démonstration du pouvoir matriarcal. Au niveau familial, Bronzario est présentée comme s'occupant toute seule de sa fille (105). Ce qui amplifie l'image matriarcale est le fait qu'aucune référence n'est faite au mari. Sa décision de punir Nertez Coma pour son exploitation sexuelle de sa fille en dépit des protestations et des plaidoyers faits par le révérend-père, le maire et le juge représente une subversion idéologique de l'autorité patriarcale (120, 121).

Au niveau idéologique, la quatrième section rejoint la section précedénte dans la mesure où on assiste, une fois de plus, à l'écroulement discursif de la patriarchie. L'institution du mariage qui signale dans le cadre africain, la perte finale de la moindre liberté dont elle jouit est déconstruite ici. Le rôle privilégié est celui de Zarcanio Nala-- la Belle des Belles, qui affirme sa liberté de l'individu en déclarant devant le prêtre qu'elle ne voulait pas se marier à Nogmédé (145-146, 155).

La critique du mariage traditionnel au sein duquel la femme perd tout droit de s'assumer et de s'affirmer comme individu devient le sujet central de cette partie du texte. Cet événement sera suivi par la révélation que Paolo Cerbante, le mari de la narratrice, Garcia aurait été l'amant de la Belle des Belles et serait le donneur des poux à Estina Benta. Cet épisode nous mène à la réaction discursive

de la narratrice. La mort de Bronzario représente le dénouement de la lutte idéologique et précipite la destruction de Nsanga-Norda (156) .

La cinquième partie portant le titre de "Nsanga-Norda" met en valeur la décision de Garcia de partir chercher son mari à Nsanga-Norda en dépit des protestaions de la part des autres femmes d'Estina Bronzario (117). Ce qui est mis en lumière ici est l'agonistique psychologique subie par la narratrice quant à une prise de position individuelle face à l'infidélité de son mari.

C'est dans la sixième section qu'elle analyse son drame personnel en le situant dans le contexte général des femmes et elle décide de se séparer de son mari. Suite à l'innondation et à la destruction de Nsanga-Norda, elle décide de retourner à Valancia pour continuer sa vie. (190-192) Au niveau symbolique l'envahissement de Nsanga-Norda par la mer, signale une victoire pour la Côte et prévoit la libération des femmes du joug de la patriarchie.

Dans la dernière partie du texte, deux événements importants se font remarquer: la mort de l'aïeule, Fartamio Andra do Ngoélo Ndalo et le retour de Lorsa Lopez (196-200). Le premier événement marque la fin de l'activisme révolutionnaire et le commencement d'une nouvelle ère d'entente entre l'homme et la femme, tandis que le deuxième présente l'homme nouveau: conscient de son crime historique contre la femme et prêt à se redéfinir.

On dirait donc, qu'on assiste dans le texte à une victoire discursive de la femme. Mais il devient nécessaire de mettre en relief le fait que la structure narrative se plie à l'exigence de la

stratégie discursive domesticatrice mise en lumière lors de l'analyse sémantique. C'est ainsi que nous sommes menés à l'examination de la relation entre la structure narrative et les perspectives antiféministes.

3.2 Discours antiféministe et structure narrative.

Nous avons tâché de démontrer que la structure narrative privilégie le discours féministe. On pourrait dire, pourtant, que sous-jacent à cette même structure est la présence des dispositifs stratégiques qui affirment la présence patriarcale. Nous voudrions examiner ces manifestations idéologiques au niveau du point de vue, des actants romanesqes, et de la séquence narrative.

3.2.1 Le point de vue.

Nous avons déjà mis en lumière la relation entre le point de vue et le projet féministe du texte. Nous voudrions proposer ici que la narratrice n'exprime pas seulement la position idéologique féministe, elle tient, à promouvoir des perspectives phallocentriques.

L'attitude discursive de la narratrice par rapport à la position phallocentrique de Sarngata Nola serait l'un des éléments réactionnaires inhérents au point de vue. A cet égard, la narratrice affirme la dépendance psychologique de la femme par rapport à l'homme et tend à promouvoir le stéréotype patriarcal selon lequel les femmes sont légères sur le plan intellectuel et ne sont capables de s'occuper que de ce qui relève du non-sérieux. Suite à la décision prise par Sarngata Nola de quitter Valancia, la narratrice souligne le

fait que Nola, malgré sa position idéologique reste indispensable à la communauté:

> ...Non, Sarngata Nola, tu ne peux pas nous faire cela...Nous nous mis tous à les supplier pour qu'ils restent, à cause de nos enfants qui ne pouvaient plus se passer de leurs loufoqueries à cause de nous-mêmes qui allons trouver la vie insipide sans le verbe de Sarngata Nola... Nous allâmes lui montrer les cadavres des deux fillettes qui s'étaient pendues en apprenant le départ de Sargata Nola et qui avaient laissé ces mots écrits au mur à l'endroit du suicide: <<pour la gloire des filles de Sarngata Nola>>... Reste, nous te payerons ton chômage, Sarngata Nola. Reste, puisque tu es devenu l'âme de notre ville. (84)

Le fait que Sarngata Nola, qui insiste sur la réification de la femme, est présenté ici comme l'âme de la ville de Valancia met en valeur la dimension antiféministe du point de vue narratif. L'image des fillettes qui se pendent parce que les femmes exploitées de Nola vont quitter la ville donne l'impression que les femmes sont frivoles. On dirait que la narratrice manie le "nous collectif" au service d'une narration patriarcale qui présente la femme comme étant primordialement inconstante.

De la même manière, on dirait que le portrait de Sarngata Nola fait par la narratrice démontre que le point de vue reste, dans une certaine mesure piégé par "le regard du maître". S'inspirant d'une certaine notion du mâle conditionné par les idéologèmes, la figure patriarcale de Nola devient selon la narratrice celle de l'homme idéal: "nous aimons le comédien d'un amour global, un amour de foule, assez aveugle. C'était le mâle ainsi que l'entendaient nos Pères: plein de santé, vorace, inépuisable, bon gérant du rêve et de la réalité (donc poète), bon trafiquant de ses viscères (donc prophète)" (69). Nous aurions affaire ici à la notion que l'art que symbolise le

personnage de Nola nous est présenté comme un phénomène neutre, dénué de toute implication idéologique. Pourtant, cette perspective ne serait pas tenable dans la mesure où on ne peut pas dissocier l'art de la réalité sociale.

On dirait aussi que la narratrice constitue de manière subtile une présence subversive par rapport au discours féministe du texte. C'est ainsi qu'elle nous explique qu'elle s'est moquée de la grève érotique en entretenant des relations sexuelles avec Paolo Cerbante en dépit de sa position idéologique. Elle positionne l'amour comme transcendant les questions discursives:

> pour nous moquer de la grève érotique, nous descendions la Rouvière Verda jusqu' au promontoire des Russes, cherchions un banc de sable prêt à recueillir notre âme et nos folies et nous fêtions le brouhaha de nos corps, le tapage de nos sens en feu, le rire de nos coeurs tendus, jetés à tous les feux du monde, éparpillés, liquéfiés, auteurs absolus de la débandade des crabes: quel amour n'est pas un démenti de quelque triste réalité? (136)

Au niveau discursif, on dirait que les gestes de la narratrice évoqués constituent, en quelque sorte, une mise en question de la position féministe.

On constate, de plus, que cette ambivalence idéologique se révèle également au niveau actanciel.

3.2.2 Actants romanesques.

Le schéma actanciel que nous avons tracé met au clair l'agonistique qui structure le texte. Il faudrait dire pourtant que le rôle actanciel de certains personnages met en question le but

discursif du texte. Il suffit de voir la fonction idéologique du personnage de Sarngata Nola.

Dans le roman, l'arrivée de Sarngata Nola provoque des protestations de la part des femmes parce que sa position patriarcale va à l'encontre de la tradition de Valancia. Non seulement refusera t-il de se plier aux pressions des femmes, il s'opposera à toute tentative d'éterniser le drame d'Estina Benta. Ainsi, il s'addresse aux femmes de Bronzario: "arrêtez d'être connes avec vos coeurs et vos mots de bois. Laisez-lui la paix à cette pauvre Estina Benta. Arrêtez de prendre la mort pour votre popote" (83). Sur le plan sémique, que sera la signification du personnage? On dirait que tout en tenant des positions antiféministes, Nola reste accepté par les femmes et s'occupera plus tard de la construction du château destiné à abriter Estina Bronzario. On pourrait donc voir que le *faire taxinomique actanciel* révèle que même au sein du camp idéologique feministe du texte, il existe des prises de positions discursives qui vont à l'encontre du discours principal.

Cette même ambivalence discursive se constate au niveau de la séquence narrative.

3.2.3 La séquence narrative.

Si il est vrai que la séquence narrative privilégie la présence féminine, on ne pourrait que constater que les aspects ambivalents de la structure narrative subvertissent le projet idéologique.

Tout au commencement du drame romanesque, la mort d'Estina Benta de la main de son mari résume toute la problématique de l'inégalité entre l'homme et la femme au sein du contexte conjugal.

Dans un texte qui met l'accent sur le problème de la condition de la femme, on s'attendrait à un récit dont la fin sera marquée par la traduction en justice du criminel, mais il s'échappe à la justice puisque le système judiciaire est contrôlé par le gouvernement patriarcal de Nsanga-Norda. Ce qui découle de ce drame, on dirait, est une critique et une carnavalisation du système judiciaire africain. Mais l'apparition de Lorsa Lopez à la fin du texte, sa réintégration dans la communauté traduit une mise en doute de la révolte des femmes. En dépit de son discours final, on a l'impression que Lorsa Lopez se moque des femmes d'"Estina Bronzario:

> C'est mieux. Comme la police n'est pas venue, moi seul au monde sait pourquoi je l'ai tuée. Moi et les étoiles. Moi et les pierres du bayou. Moi et Dieu. Dites, commères, vous n'auriez pas une goutte d'eau-de-bronze? J'ai soif. Qu'est-ce que vous voulez! Ce crime n'était pas mon crime à moi tout seul... après tout! (201)

Sous-jacent à ce discours livré avec bravoure est une certaine stratégie tendant à présenter la révolte discursive des femmes comme incapable d'effectuer, de manière fondamentale, un changement social. Ainsi, la présence de Lorsa Lopez à la fin s'inscrit dans le même rôle que celui joué par Sarngata Nola au cours de l'histoire. Nous tâcherons donc de mettre en perspective l'implication discursive de la structure narrative du texte.

3.3 L'implication discursive.

Comme nous venons d'expliquer, l'univers narratif révèle la présence des éléments ambivalents sur le plan discursif. Le rôle

discursif de Sarngata Nola ne se situe ni au niveau du sujet ni à celui d'objet.

Nous assistons donc à la présence d'une voix qui s'approprie la position contestatrice des femmes tout en refusant les notions fondamentales de l'idéologie féministe. Son rôle actanciel et sa position dans la séquence narrative témoignent largement de ce fait. Il en résulte, on dirait, une domestication du discours féministe.

D'un côté, son rôle s'oppose à celui des femmes; d'un autre côté, il le complémente dans la mesure où il les soutient contre Nsanga-Norda. Le fait qu'il finit par être accepté par les femmes met en valeur un aspect important du féminisme négritudiste; le refus de voir la relation entre les sexes en terme d'agonisticité mais celui de complémentarité. Il s'agit pourtant de se demander si la notion de "complémentarité" comme l'entendent les négritudistes ne serait pas simulacrationnelle. Selon Thelma Awori: "traditional African society recognized the complementary nature of the sexes without denying the opportunity to develop whatever special potentialities they had" (*Civilization* 48). La position d'Awori ne rend pas compte de l'oppression de la femme au niveau de l'axiologie traditionnelle africaine. De la même manière, l'acceptation et la valorisation narrative de Sarngata Nola, présentée comme la figure sémique incarnant l'idéal du mâle traditionnel (69) exprime la tendance négritudiste qui consiste à idéaliser le passé en faisant abstraction de ses dimensions réactionnaires. Ainsi rejoignons-nous le même phénomène de la domestication du discours mis en valeur suite à l'analyse sémantique.

Dans la dernière partie, nous essayerons de faire un bref survol de l'ensemble de notre étude afin de la contextualiser par rapport à notre hypothèse.

---

1. *Manuel.* (123)
2. Voir *L'aventure sémiologique.* (193) Ici, Barthes met l'accent sur la fonction du personnage en tant que véhicule du 'sens' qui se révèle dans la narration. "
3. *Manuel.* (ibid.)
4. Voir *Third World Second Sex* . Il s'agit d'une oeuvre sociologique consacrée à la mise en valeur de la participation active des femmes dans la lutte pour l'indépendance de leurs pays.
5. *Les sept Solitudes.* (57,71)
6. Voir les romans des écrivains camerounais: *Une vie de Boy* de Ferdinand Oyono et *Le pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti.

Conclusion

Partant d'une notion discursive selon laquelle l'égalité entre les sexes sera le but idéologique ultime du discours féministe, nous avons essayé d'examiner cette préoccupation dans le contexte africain.

Même à ce niveau, il n'existe pas de prise de position unanime puisque les tendances sont déterminées et conditionnées par les réactions diverses à l'histoire du continent. Il existe pourtant un projet commun: rendre compte de la condition actuelle de la femme africaine en expliquant sa condition de possibilité.

Dans sa préoccupation avec ce problème, l'oeuvre de Labou Tansi se montre unique. Le langage textuel présente de manière évoquante le drame historique et le dilemme actuel du Congo et partant du continent africain. L'analyse sémantique et syntaxique révèle un projet thématique dont le but serait de contester le discours hégémonique. Les femmes s'emparent du Verbe et tâchent de se définir par rapport à l'autorité patriarcale hégémonique. Nous assistons à l'inscription de la figure de la femme dans l'Histoire et à sa valorisation en tant que sujet transcendant.

Il faudrait dire pourtant que les sujets du discours ignorent largement l'implication idéologique de leurs affirmations car quelques- unes de celles-ci font partie des instruments discursifs de la patriarchie; la sémantique et la narration textuelle témoignent de cette problématique.

Celle-ci relève de la nature interdiscursive du texte littéraire, car cette ambivalence sera la caractéristique même du discours

féministe actuel qui problématise la manière dont il faut se définir par rapport à l'autre. Cet "autre", dans ce contexte, ne sera pas seulement la culture patriarcale africaine mais celle aussi de l'occident.

Il reste à dire, néanmoins, que le problème de l'oppression de la femme se pose au niveau ontologique et toute analyse du féminisme africain est interpellée à rendre compte de ce fait. Tout en tenant compte des effets de l'anomie culturelle due à l'expérience coloniale, il devient de plus en plus évident, sur tous les plans, que les débats idéologiques en Afrique s'acheminent vers une ère postnégritudiste où l'altérité discursive ne sera pas définie en fonction d'une simple dichotomie Afrique/Occident mais s'enracineront dans une épistémologie plus holistique. Notre analyse du roman de Labou Tansi semblerait souligner cette dimension.

En conclusion, on dirait qu'au niveau sociologique, la domestication du discours féministe résulte de la façon dont l'intertexte détermine le texte et non pas le sexe de l'écrivain. De ce fait, nous pourrions affirmer que l'écriture féministe africaine obeit aux interpellations des intertextes sociaux qui l'ont conditionné.

Bibiliographie

Achebe, Chinua. *Things Fall Apart.* London: Heineman, 1958.

Allen, Jeffner, and Iris Marian Young, ed. *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy.* Bloomington: Indiana UP, 1989.

Analyse sémiotique des textes. Lyon: Presses Universitaires, n.d.

Anyinefa, Koffi. *Littérature et politique en Afrique noire: socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française.* African Studies 19/20. Bayreuth, Bayreuth U, 1990.

Bâ, Mariama. *Une si longue lettre.* Dakar: N.E.A, 1983.

Badian, Seydou. *Sous l'orage.* Paris: Présence Africaine, 1963.

Barthes, Roland. *Leçon.* Paris: Seuil, 1978.

---. *L'aventure sémiologique.* Paris: Seuil, 1985.

---. *Mythologies.* Paris: Seuil, 1957.

Bessière, Jean. *Figures féminines et roman.* Picardie: PUF, 1982.

Burke, Peter, ed. *Critical Essays on Michel Foucault.* Critical Thought series 2. Hants: Scolar, 1992.

Brossard, Nicole, ed. *La théorie, un dimanche.* Québec: Remue-menage, 1988.

Brown, Lloyd W. *Women Writers in Black Africa.* Contribution in Women's Studies 21. Westport: Greenwood, 1981.

Campbell, Kate. *Critical Feminism:: Argument in the Disciplines.* Burkingham: Open UP, 1992.

Chemain, R., and A. Chemain Degrange. *Panorama critique de la littérature congolaise comptemporaine.* Paris: Présence Africaine, 1979.

Cutrufelli, Maria Rosa. *Women of Africa: Roots of Oppression.* Trans. Nicolas Romano. London: Zed, 1983.

Dadié, Bernard. *Béatrice du Congo.* Paris: Présence Africaine, 1970.

Davies, Boyce Carol, and Anne Adams Graves, ed. *Ngambika: Studies of Women in African Literature.* Trenton: African World Press, 1986.

Davies, Miranda, ed. *Third World Second Sex. Women's Struggles and National Liberation.* London: Zed, 1983.

Dreyfus, Hubert, and Paul Rabinow, ed. *Michel Foucault: un parcours philosophique.* Trad. Fabian Durand-Bogaert. Paris: Gallimard, 1984.

Eagleton, Terry. *The Rape of Clarissa: Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson.* Oxford: Basil Blackwell, 1982.

Engels, Fredrick. *The Origin of the Family, Private Property and the State.* 1884. New York: International, 1972.

Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale de Saussure.* 1916. ed. Carol Sanders. Paris: Hachette, 1979.

Fink-Eitel, Hinrich. *Foucault: An Introduction.* Trans. Edward Dixon. Philadephia: Pennbridge Books, 1992.

Foucault, Michel. *L'ordre du discours.* Paris: Gallimard, 1971.

Fraser, Nancy, and Sandra Lee Barthy, ed. *Revaluing French Feminism: Critical Essays on Difference, Agency and Culture. Bloomington:* Indiana Up, 1992.

Gauze, Rene. *The Politics of Congo-Brazaville.* Trans. Virginia Thompson and Richard Adloff. Stanford: Hoover Institute Press, 1973.

Genova, Judith, ed. *Power, Gender and Values.* Edmonton: Academic, 1987.

Gnali, Mambou A. "La femme africaine, un cas: la Congolaise." *Présence Africaine*. 68 (1968): 2-28.

Greimas, A. J. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.

Hay, Jean Margaret, and Sharm Stichter, ed. *African Women South of the Sahara*. London: Longman, 1984.

Houtondji, Paulin. *African Philosophy: Myth and Reality*. 1976. London: Hutchinson, 1983.

Irele, Abiola. *The African Experience in Literature and Ideology*. Bloomington: Indiana UP, 1990.

Irigaray, Luce. *Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference*. Trans. Alison Martin. New York: Routledge, 1993.

Jardine, Alice, and Paul Smith, ed. *Men in Feminism*. New York: Methuen, 1987.

Julien, Eileen. *African Novels and the Question of Orality*. Bloomington, Indiana UP, 1992.

Kesteloot, Lilyan. *Négritude et situation coloniale*. Yaoundé: CLE, 1968.

Knappert, Jan. *Myths and Legends of the Congo*. London: Heinemann, 1971.

La civilisation de la femme dans la tradition africaine. Conférence de la société africaine de culture. Abidjan 3-8 Juillet, 1972. Paris: Présence Africaine, 1975.

Lacan, Jacques. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. 1982. ed. Juliet Mitchel and Jacqueline Rose. Trans. Jacqueline Rose. New York: Pantheon, 1985.

Laye, Camara. *L'enfant noir*. Paris: Plon, 1953.

Lemert, Charles C., and Garth Gillan. *Michel Foucault: Social Theory and Transgression*. New York: Columbia UP, 1982.

Little, Kenneth. *The Sociology of Urban Women's Image in African Literature*. London: Macmillan, 1982.

Lopes, Henri. *La nouvelle romance*. Yaoundé: Clé, 1976.

---. *Tribaliques*. Yaoundé: CLE, 1971.

Luce, Fiber Louise. "Passages: The Women of Sony Labou Tansi." *The French Review* 64 (1985): 739-746.

Major-Poetzl, Pamela. *Michel Foucault's Archaeology of Western Culture: Towards a new Science of History*. Chapel Hill: U of North Carlina P, 1983.

Malonga, Jean. *La légende de Mfoumou Mazona*. Paris: Présence Africaine, 1954.

Mateso, Locha. *La littérature africaine et sa critique*. Paris: Karthala, 1986.

Maxim, Keith. *Characters of Women in Narative Literature*. London: Macmillan, 1981.

Midiohouan, Ossito Guy. *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris: L'Harmmattan, 1986.

Milolo, Kembe. *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*. Fribourg: Editions Universitaires, 1986.

Mill, John Stuart. *On Liberty*. 1859. Indianapolis: Hacket, 1978.

---. *The Subjection of Women*. 1869. New York: Stokes, 1911.

Nkashama, Pius Ngandu. *Ecritures et discours littéraires: études sur le roman africain*. Paris: L'Harmattan, 1989.

Ngole, Jean-Pierre. "Social Relations and Group Identity Among Women Fishsellers in the Congo." *Women's-Studies-International-Forum* 9.3 (1986): 287-293.

Nye, Andrea. *Feminist Theories and the Philosophy of Man*. London: Croom Helm, 1988.

Ogundipe-Leslie, Omolara. "African Women, Culture and Development." *Présence Africaine* 141 (1987): 123-139.

Ojo-Ade, Femi. *On Black Cultures.* Ile-Ife: Obafemi Awolowo UP, 1989.

Oliver, Kelly, ed. *Ethics, Politics and Difference in Julia Kristeva's Writing.* New York: Routledge, 1983.

Ophir, Anne. *Regards féminins: condition féminine et création littéraire.* Paris: DenoëllGonthier, 1976.

Ouloguem, Yambo. *Le devoir de violence.* Paris: Seuil, 1968.

Ousmane, Sembene. *Xala.* Paris: Présence Africaine, 1975.

Oyono-M'bia, Guillaume. *Trois prétendants... un mari.* Yaoundé: CLE, 1964.

Paterson, Janet M. "Le postmodernisme québécois: tendances actuelles." *Etudes littéraires* 27.1 (1994): 77-87.

Schipper, Mineke. "Mother Africa on A Pedestal: The Male Heritage in African Literature and Criticism." *African Literature Today* 15. (1987): 35-53.

Simone de Beauvoir. *Le deuxième sexe.* 2 Vols. Paris: Gallimard, 1949.

Shapiro, Ann-Louise. *History and Theory: Studies in the Philosophy of History.* Beiheft 31. Middletown: Wesleyan U, 1992.

Sow Fall, Aminata. *Le revenant.* Dakar: N.E.A, 1976.

Tansi, Sony Labou. *Conscience de tracteur.* n.p: N.E.A/CLE, n.d.

---. *Je soussigné cardiaque.* n.p. n.d.

---. *L'anté-peuple.* Paris: Seuil, 1983.

---. *Les sept solitudes de Lorsa Lopez.* Paris: Seuil, 1985.

---. *L'état honteux.* Paris: Seuil, 1981.

---. *Une vie et demie.* Paris: Seuil, 1979.

---. Interview. "Congo's Grand Man of Letters." *New African.* March 1989. 42-43.

---. Interview. "D'un livre à l'autre." *Recherche, Pédagogie et Culture* 67. (1983): 75-78.

Tati-Loutard, Jean-Baptiste. *Poèmes de la mer.* Yaoundé: CLE, 1968.

Todorov, Tzevetan. *Le principe dialogique suivi d' Ecrits du cercle de Bakhtine.* Paris Seuil, 1981.

Wandor, Michelene, ed. *On Gender and Writing.* London: Pandora Press, 1983.

Wilcox, Helene, et al. *The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching.* New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Zima, Pierre. *Manuel de Sociocritique.* Paris: Picard, 1985.